MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 304 3

Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

from the

ARTHUR PLETTNER

ISA McILWRAITH

COLLECTION

CARL FISCHER
MUSIC HOUSE
COOPER SQUARE
NEW YORK

Arthur R. Plettner.

Arthur R. Plettner.

Partitur-Studium.

Modulation
der klassischen Meister

an zahlreichen Beispielen von

Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner u. A.

erläutert von

Ludwig Bussler.

Berlin SW., 1882.

Verlag von Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelmstr. 33.

Alle Rechte vorbehalten.

Vorwort.

Das Partiturstudium schliesst sich unmittelbar an die Compositionslehre an; nicht aber an jeden einzelnen Cursus derselben, sondern an ihre Gesammtheit. Die Nothwendigkeit dieser Stellung ergiebt sich schon daraus, dass die grossen Tonkünstler, um deren Werke es sich hier handelt, ihre Aufgaben im Vollbesitz der Kunstmittel, nicht innerhalb der Schule, gelöst haben.

Doch ist das Partiturstudium auch solchen zugänglich und erspriesslich, die von der Compositionslehre nur theoretisch Kenntniss genommen, nicht Composition als Fachstudium getrieben haben. Denn auch diese verlangen nach tieferem Eindringen in das Schaffen der Meister, wenn sie auch nicht geneigt oder berufen sind ihnen thätig nachzueifern.

Im Partiturstudium sind die grossen Tonkünstler selbst unsere Lehrer; es ist daher nicht an geschlossene Curse gebunden, sondern begleitet den Componisten und jeden musikalisch Gebildeten durch das ganze Leben; es bietet nicht nur erkenntnissfördernde Arbeit, sondern auch Genuss der Kunst in ihren höchsten Erzeugnissen, sowohl denen, welche ihre Schöpfungskraft an den edelsten Vorbildern erheben, als auch denen, welche die geliebten Meisterwerke immer inniger aneignen möchten; es dient also gleicherweise der schaffenden wie der empfangenden Phantasie.

Was zu den Meistern führt ist in der Kunstbildung das Beste, was von ihnen ablenkt, es mag in noch so schillernden

Farben prangen, das Schlechteste. Darauf beruht die gerechte Hochschätzung solcher Compositionen, die, wenn auch kein berufenes Talent, doch verständnissvolles Studium der Klassiker bezeugen.

Die **Modulation** bildet denjenigen Theil der harmonischen Kunst, der seit Grnndlegung des modernen Tonsystems die vielseitigste Ausbildung erfahren hat und von den Tonkünstlern der Gegenwart mit grösster Vorliebe behandelt wird.

Das vorliegende Werk, welches die Modulation an der reinen und unerschöpflichen Quelle der Meisterwerke betrachtet, ist so eingerichtet, dass es zu jeder Modulationsweise und Modulationsform in allen oder den wichtigsten Verwandtschaftsgraden Beispiele bietet und dieselben kurz erklärt.

Um die Uebersicht und das Nachschlagen sowie den Gebrauch beim Unterricht zu erleichtern, ist die allgemein gebräuchliche und bewährte harmonische Klassifikation und die Verwandtschaft des Quinten- und Quartenzirkels zu Grunde gelegt.

Dass die auf dem Titel genaunten Meister und unter diesen wieder Beethoven vorzugsweise berücksichtigt wurden, erklärt und begründet sich aus dem Kunstleben unserer Zeit von selbst.

Durch die Fülle der Beispiele aus den vollendetesten Tondichtungen, durch Anknüpfung an das Allen Geläufige und durch möglichste Ausschliessung abstrakt theoretischer Darstellung hofft und glaubt der Verfasser einem Bedürfniss der Zeit entgegenzukommen und Anregung zu einem Studium zu geben, welches nächst dem eigenen künstlerischen Schaffen den höchsten Genuss gewährt.

Berlin, im Herbst 1882.

Ludwig Bussler.

Inhalts-Verzeichniss.

Erstes Buch.

Modulation von Tonart zu Tonart.

		Seite
	Modulation mit dem Dominant-Septimen-Accord	2 u. 3
§ 1.	Von Dur zu Dur	2 u. 3
	Quartenzirkel	2
	Quintenzirkel	3
§ 2.	Von Moll zu Dur	24 u. 25
	Quartenzirkel	24
	Quintenzirkel	25
§ 3.	Von Dur zu Moll	34 u. 35
	Quartenzirkel	34
	Quintenzirkel	35
§ 4.	Von Moll zu Moll	44 u. 45
	Quartenzirkel	44
	Quintenzirkel	45
§ 5.	Wechsel des Tongeschlechts	56
§ 6.	Wechsel des Tongeschlechts in Uebergängen	62
§ 7.	Durtonart mit Mollsexte	66
§ 8.	Molltonart mit grosser Sexte	70
§ 9.	Modulation mit dem Oberdominantdreiklang an Stelle des Septimen-Accordes	73
§ 10.	Modulation mit dem Nonen-Accord	75
§ 11.	Der verminderte Dreiklang	78
§ 12.	Der kleine Septimen-Accord	81
§ 13.	Der verminderte Septimen-Accord	82
	Quintenzirkel	83
	Quartenzirkel	95

Seite

§ 14. Neben-Accorde und Misch-Accorde im Allgemeinen 105
§ 15. Der übermässige Sext-Accord 109
§ 16. Enharmonische Modulation 118
I. Scheinbare 118
II. Wirkliche 122
III. Der Ausführung 124
§ 17. Modulation durch Trugfortschreitung 128
Quartenzirkel 132
Quintenzirkel 140
§ 18. Modulation durch allmälige Umbildung 149
§ 19. Wiederholung und Parallelismus 152
§ 20. Dreiklangs-Fortschreitungen 157
Quartenzirkel 158
Quintenzirkel 183
§ 21. Beschränkung der Modulation im Vocalsatz 201
§ 22. Rückblick 203

Zweites Buch.

Modulationsformen.

§ 23. Modulationssatz
Beispiele der Aufhebung der Tonart durch Gleichförmigkeit . 207
Beispiele der Aufhebung der Tonart durch Modulationssprung 209
Modulationssätze 212
Von Dur zu Dur 212
Quintenzirkel 212
Quartenzirkel 218
Von Moll zu Moll 222
Quintenzirkel 222
Quartenzirkel 227
Von Dur zu Moll 230
Quintenzirkel 230
Quartenzirkel 234
Von Moll zu Dur 237
Quintenzirkel 237
Quartenzirkel 239
§ 24. Der Vermittelungssatz der Sonatenform 242
Dursätze 242
Mollsätze 250

Seite

Veränderte Modulation 260
Moderne Composition. Zeitgenossen 262
§ 25. Der Durchführungssatz der Sonatenform 265
§ 26. Stimmführungs-Modulationen 273
§ 27. Modulatorische Construction 282
§ 28. Mathematische Modulation 294
§ 29. Vorkommen der Modulation 316
§ 30. Modulation als Ausdrucksmittel 335
§ 31. Anhang 345
Index.

Erstes Buch.

Modulation von Tonart zu Tonart.

Modulation mit dem

§ 1.

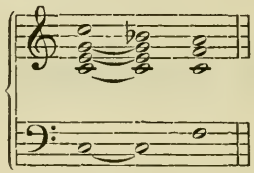
Von Dur zu Dur.

Quartenzirkelmodulationen.

1.

Verwandtschaft ersten Grades. (Cdur zu Fdur.)

1.



Diese Verwandtschaft ist die allernächste, wie sich darin zeigt, dass zur Einführung der neuen Tonart ein einziger Ton (im Beispiel **b**) genügt, während der ganze Dreiklang der alten Tonart liegen bleibt.

Die allergrösste Nähe dieser Verwandtschaft beruht darauf, dass jeder Ton an seiner Unterquinte seinen Erzeuger hat, und zwar nicht nur in der wissenschaftlichen Theorie, sondern auch in der alltäglichen musikalischen Praxis. Denn jedes Instrument muss erst durch Quintenstimmung systemgerecht gemacht werden, ehe es musikalisch brauchbar ist.

Dem Einwand, dass man die Unterquinte dann ebensogut als von der Oberquinte erzeugt betrachten könnte, widerspricht der Umstand, dass zu jedem Ton die Oberquinte mitklingt, nicht aber die Unterquinte, und dass das stimmende Ohr durch dieses Mitklingen geleitet wird.

Dem entspricht auch der ästhetische Eindruck dieser Modulation, dem etwas Beruhigendes eigen ist.

(Folgt Seite 4.)

Dominantseptimenaccord.

§ 1.

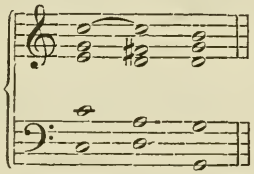
Von Dur zu Dur.

Quintenzirkelmodulationen.

1.

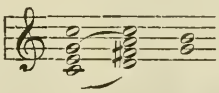
Verwandtschaft ersten Grades. (Cdur zu Gdur.)

2.



Diese Verwandtschaft ist nicht ganz so nah, wie die des ersten Grades im Quartenzirkel, wie sich schon darin zeigt, dass nur ein Ton gemeinschaftlich ist, während drei Töne neu eingeführt werden. Auch ist diese Einführung von Grundaccord zu Grundaccord einigermafsen umständlich, da grade Bewegung aller Stimmen falsche Quinten ergeben würde.

2a.

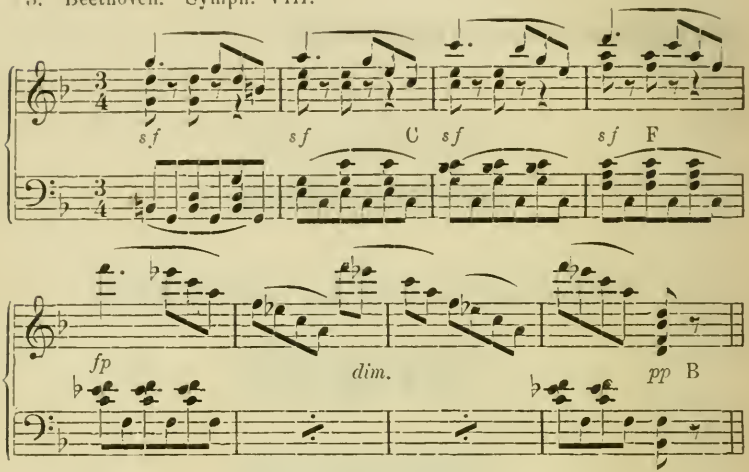


Die Verwandtschaft geht hier vom Erzeuger zum Erzeugten, denn die Oberquinte, welche in jedem Ton mitklingt, wird in der Genesis des Tonsystems angesehen als von diesem erzeugt, und wird in der musikalischen Praxis von diesem aus gestimmt, also wirklich durch diesen hergestellt.

(Folgt Seite 5.)

Beispiele sind aus den angeführten Gründen überaus zahlreich, und fast in jeder Composition zu finden. Für unzählige stehe hier eines, welches durch die metrische Stellung des Ueberganges zu den weniger alltäglichen gehört.

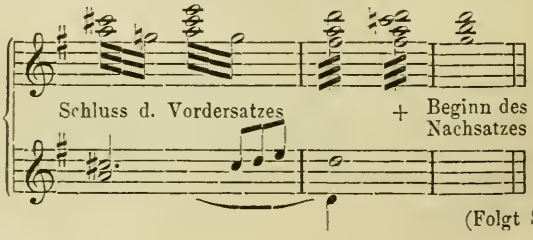
3. Beethoven. Symph. VIII.



Wir haben hier denselben Uebergang zweimal: Takt 2 bis 4 von C zu F, Takt 4 bis 8 von F zu B. Die grossen Buchstaben zwischen den Systemen bedeuten Durtonarten.

Sonst findet man diesen am nächsten liegenden aller Uebergänge in kleinen und grossen Formen überall da, wo die Modulation, nachdem sie sich in die Oberdominanttonart gewendet hat, zur Tonica zurückkehrt, z. B. Mozart: Fdur-Sonate, Andante Bdur, Beethoven: Cmoll-Sonate, op. 10, Andante Asdur, wo es in die Reprise geht. Wagner: Tannhäuser-Ouvertüre:

4.

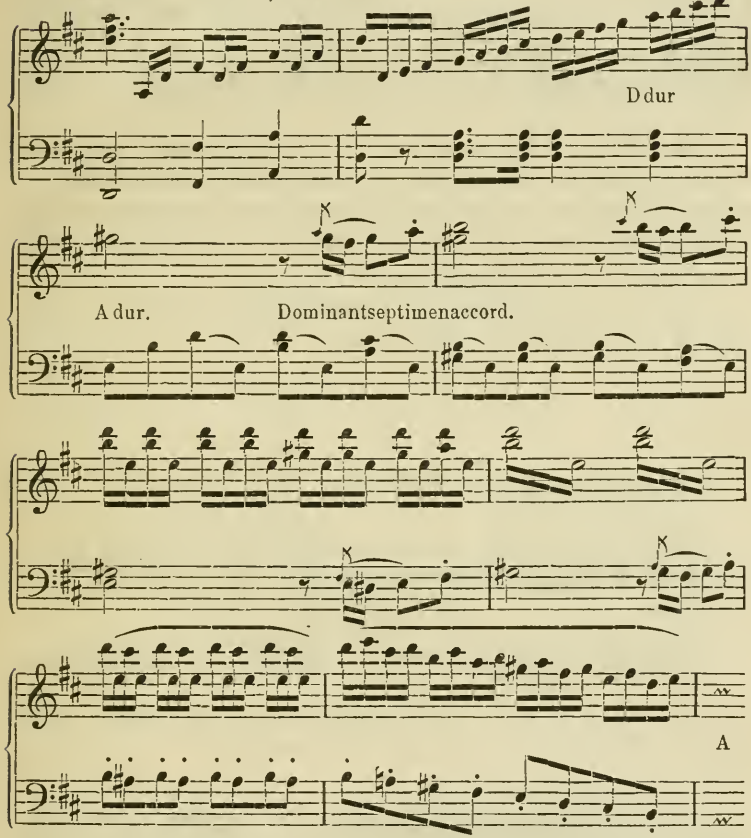


(Folgt Seite 6.)

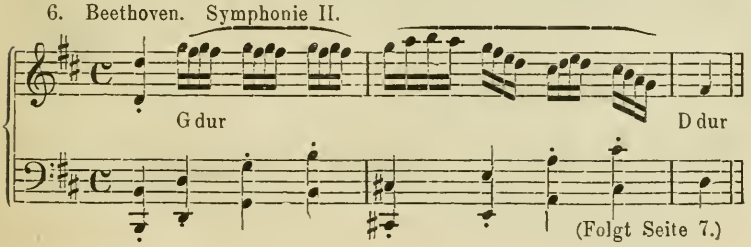
Demgemäss ist der ästhetische Charakter dieser Modulation der des Fortschreitens, zu neuen Erscheinungen Uebergehens.

Beispiele überall sehr zahlreich.

5. Mozart. Idomeneo, Ouvertüre.

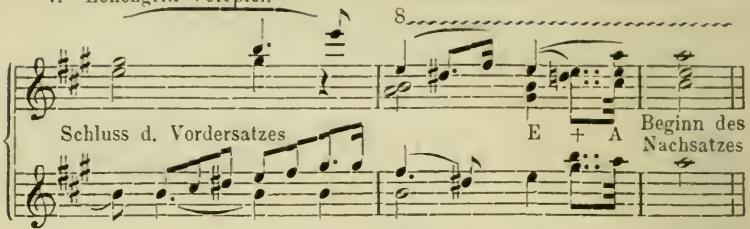


6. Beethoven. Symphonie II.



(Folgt Seite 7.)

7. Lohengrin-Vorspiel.



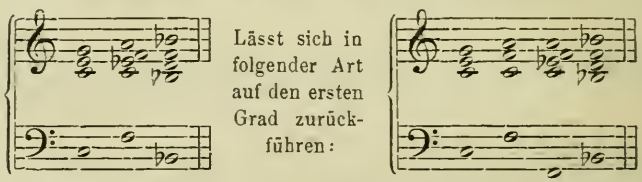
Die Nähe der Verwandtschaft der Tonarten macht sogar den Septimenaccord ganz entbehrlich; so nach Oberdominantschlüssen; so in der Sonatenform, wo nach der Wechseldominante die Oberdominanttonart zuweilen unmittelbar eintritt.*) (Mozart: Esdur-Symphonie IV, Eintritt des zweiten Themas.)

Eine Erleichterung dieses Ueberganges ist auf keine Weise möglich, da er von allen der leichteste ist.

2.

Verwandtschaft zweiten Grades. (Cdur zu Bdur.)

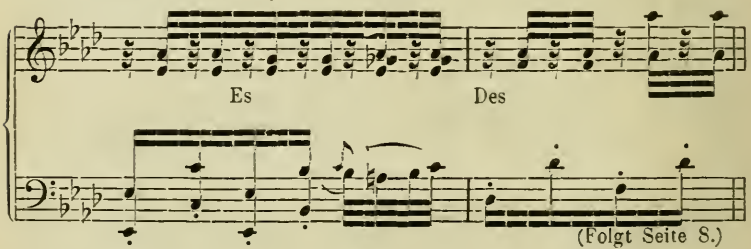
8.



Lässt sich in folgender Art auf den ersten Grad zurückführen:

Da das **es** in dem Accord **f a c es** ein **b** bereits voraussetzt, so wirkt der Bdur-Accord in keiner Weise auffällig.

9. Beethoven. Son. op. 26.



(Folgt Seite 8.)

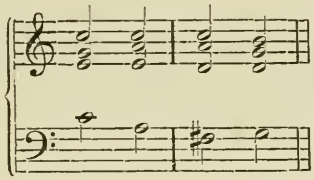
*) Der Ausdruck Wechseldominante bedeutet Oberdominante der Oberdominante, und tritt in der Formenlehre § 37. S. 148 auf.

Seinem ästhetischen Charakter entspricht die Stellung in den Formen. In kleinen und grossen Sätzen ist die Oberdominanttonart in der Regel das erste Ziel der Modulation und beherrscht den wichtigsten Theilschluss.

Die Verwandtschaft der Tonarten ist nahe genug, um auch eine unmittelbare Aufeinanderfolge ohne Septimenaccord zu ermöglichen, doch findet sich diese sehr viel seltener als die nebenstehende des Quartenzirkels. Häufig in Sonatinen bei Einführung des zweiten Themas (Formenlehre § 33).

Dieser Uebergang wird von den Componisten häufig durch den Nebendreiklang der VI. Stufe der ersten Tonart erleichtert, der einen gemeinschaftlichen Ton mehr einführt.

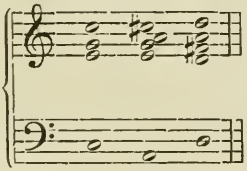
10.



2.

Verwandtschaft zweiten Grades. (C dur zu D dur.)

11.



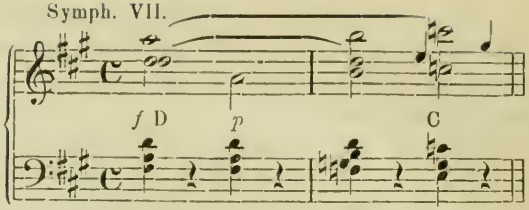
In diesem Uebergang wirkt die grosse Terz des letzten Accordes ein wenig auffällig, denn **cis** und **g** des vorhergehenden führen zwar die Tonart aber nicht das Tongeschlecht ein, dessen Bestimmung der Terz zufällt. Der letzte Accord würde also als Mollaccord (**d f a**) natürlicher erscheinen, weil die kleine Terz desselben (**f**) in der Tonart des ersten (C-dur) heimisch ist. Nichtsdestoweniger häufig.

In folgender Stelle der Eroicasymphonie dient diese Modulation dem Ausdruck energischen Vorwärtsdrängens:

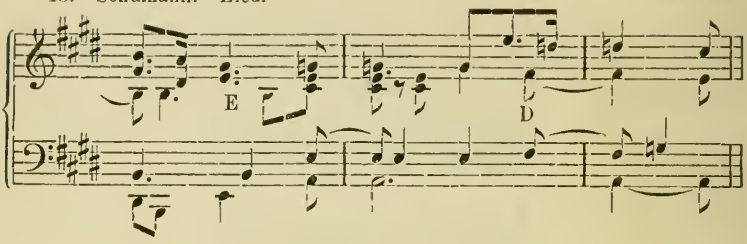
(Folgt Seite 9.)

Symph. VII.

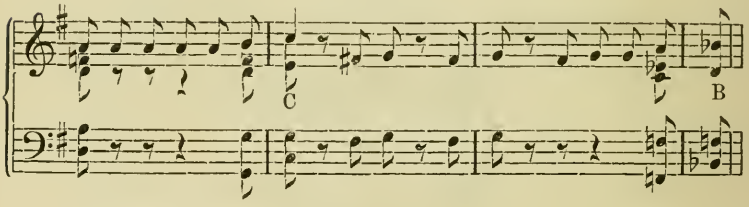
12.



13. Schumann. Lied.

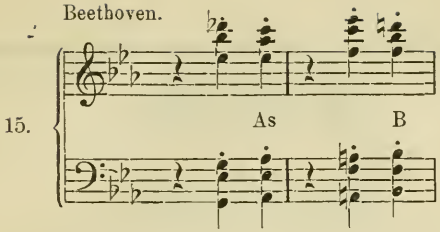


14. Schumann. Lied.



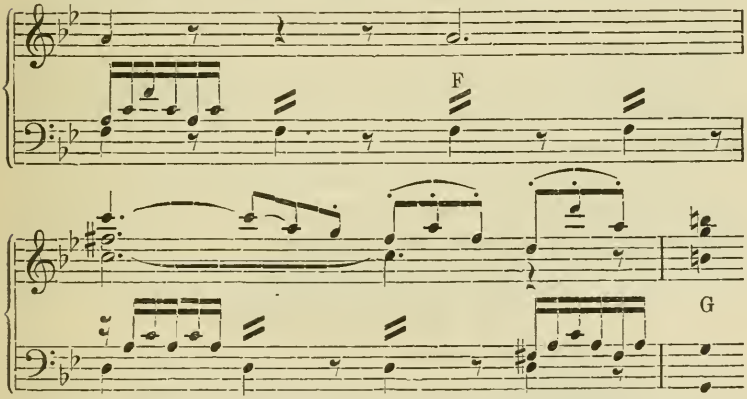
(Folgt Seite 10.)

15. Beethoven.



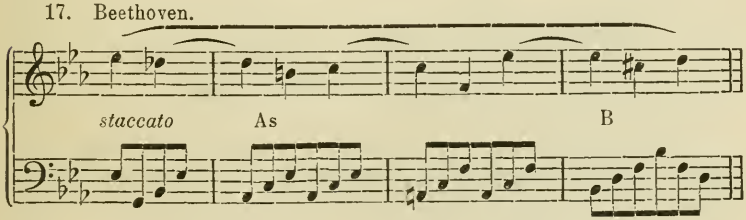
Dass sie aber durch Melodie und Rhythmus eines ganz anderen Ausdrucks fähig werden kann, beweist folgende sonnenhelle Stelle der Pastorale in dem köstlichen Bilde reinster Naturschwelgerei des zweiten Satzes:

16. Beethoven.



sowie folgende zart edle Stelle der Eroica:

17. Beethoven.

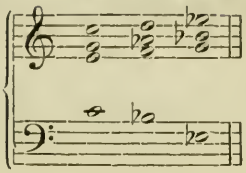


welche harmonisch der in Nr. 15 gegebenen vollkommen gleicht.

(Folgt Seite 11.)

3.

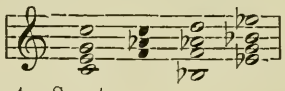
Dritter Grad der Verwandtschaft. (Cdur zu Esdur).

18. 

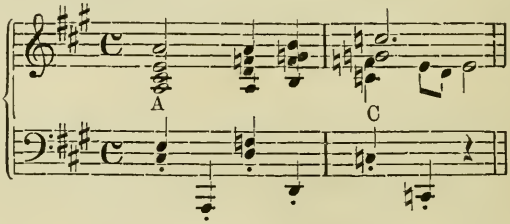
Wegen des Widerspruches zwischen der Terz (**e**) des ersten und der Tonica (**es**) des letzten Accordes: hart. Der Eintritt des Dominantaccordes verwirrend, weil kein Ton in einer der ersten Tonart eigenen oder nahen Beziehung bleibt. In obigem Beispiel soll **b**, statt Dominant-Septime von F: Dominante von Es bedeuten; **d**, statt Quinte von G oder Sexte von F: Leitton von Es; **f** und **as**, statt Grundton und Terz von F moll, sofort: Secunde und Dominantseptime von Es.

Wenn daher dieser Uebergang einmal gerechtfertigt erscheint, so kann es nur in der ästhetischen Bedeutung eines scharfen Risses im Gemüthsleben geschehen.

Zur Vermittelung bietet sich F-moll als nächstverwandt mit C-dur und Nebendreiklang zweiter Stufe von Esdur, ohne jedoch die erwähnten Uebelstände völlig zu beseitigen:

19. 

Schubert. Sonate.

20. 

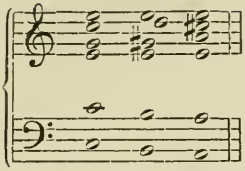
Es bleibt hier immer noch das Widersprechende, dass der Leitton des Dominant-Accordes und die Tonica des letzten Accordes in der Tonart des eingeschobenen nicht heimisch sind, (d. h., auf unseren Fall angewendet: dass **h** in **g h d f** und **c** in **c e g** in dmoll nicht heimisch sind, welches bekanntlich die Stufen **b** und **cis** enthält).

(Folgt Seite 12.)

3.

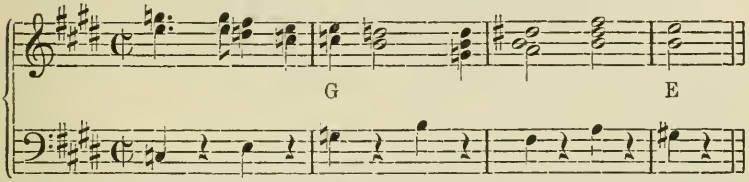
Dritter Grad der Verwandtschaft. (Cdur zu Adur.)

21.



Aus gleichen Gründen, wie unter 2., erscheint die grosse Terz des letzten Accordes hart. Im geringsten Mafse wohl in folgenden Takten:

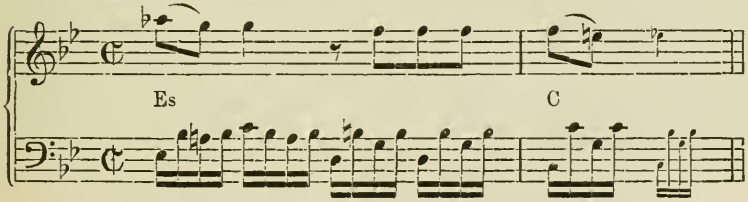
22. Wagner, Venuslied. Tannhäuser-Ouvertüre.



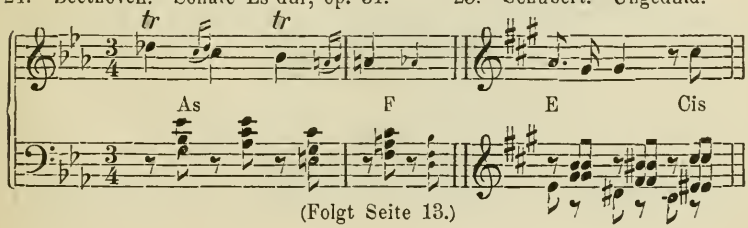
weil hier Gdur bereits durch Modulation von Edur aus erreicht ist, mithin nur eine vorübergehende Ausweichung bildet.

Die folgenden Beispiele von Mozart und Beethoven gehören nicht unbedingt hierher, weil in ihnen die Durterz eigentlich nur als Uebergangsstufe zur folgenden Mollterz erscheint; auch in dem Schubert'schen Beispiel verwandelt sich das **eis** alsbald wieder in **e**:

23. Mozart. Divertimento.



24. Beethoven. Sonate Es-dur, op. 31. 25. Schubert. Ungeduld.

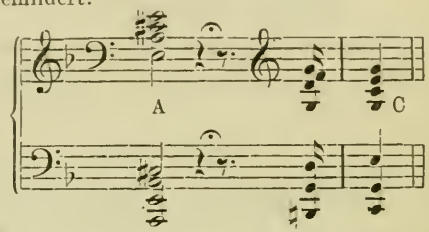


(Folgt Seite 13.)

Deshalb wird der eingeschobene Accord mit Durterz (**d-fis-a**) im allgemeinen weniger hart erscheinen, gehört aber der vorhergehenden Modulation an. Schubert bedurfte in seinem Satze aus ästhetischen Gründen dieser immerhin noch ziemlich geringen Härte.

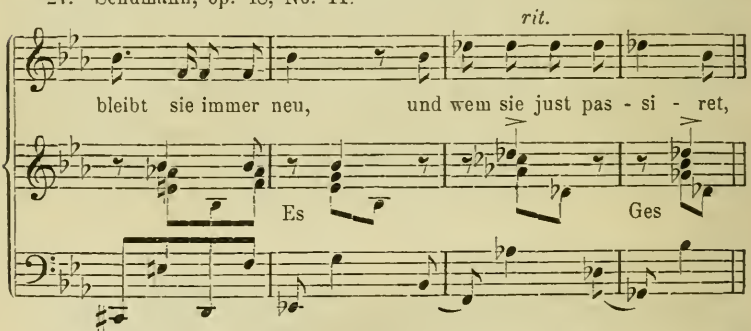
Ohne Vermittelung finden wir in Liszt's Don Juan-Fantasie den in Rede stehenden Uebergang gleich zu Anfang, aber durch Pause mit Fermate gemildert:

26.



während in Mozart's Original ein Seccorecitativ harmonisch vermittelt.

27. Schumann, op. 48, No. 11.

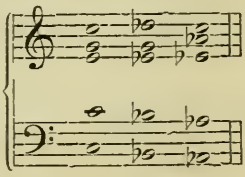


Hier dient der brusque Uebergang dem Sarkasmus des tief Getroffenen, der seiner eignen Wunde spottet, indem er sie als etwas alltägliches behandelt.

4.

Verwandtschaft vierten Grades. (C dur zu As dur.)

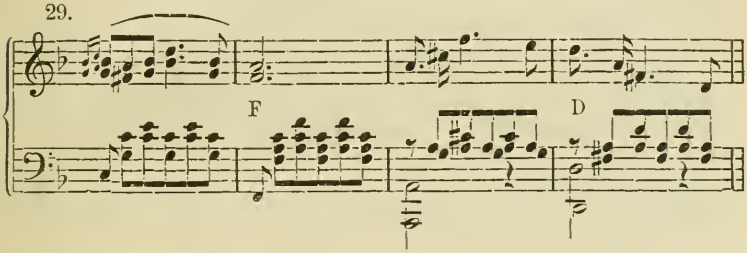
28.



(Folgt Seite 14.)

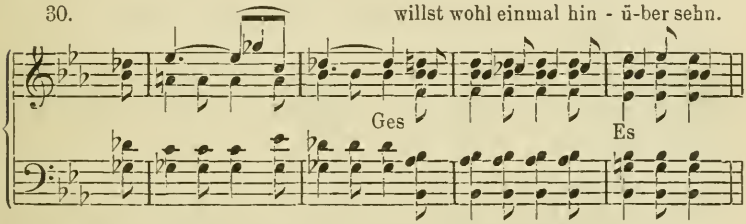
die folgende Stelle von bezauberndem Wohlklang aus Schubert's Ständchen aber erscheint mit gleichem Recht als Wechsel des Tongeschlechts, weil der Vorhalt f über dem Dominantaccord die d-moll-Tonart bezeichnet.

29.



Um so besser entspricht dem vorliegenden Fall der folgende Satz aus Schubert's „Post".

30.



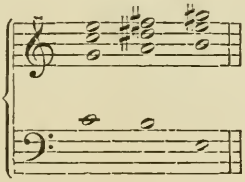
Doch ist hier wieder, wie zu obigem Wagner'schen Beispiel, zu bemerken, dass, aus dem Vorhergehenden, Es-dur dem Ohre durchaus als Heimath des Satzes bekannt ist, daher auch nach der vorübergehenden Ausweichung sofort wieder ohne jeden Widerstand angenommen wird.

Vgl. ferner Schubert, Sonate D, op. 53, Reprise, **Un poco più lento**, Takt 6 bis **a tempo**. Ebenda Andante Takt 12—13, **rit.** bis **a tempo.**

4.

Verwandtschaft vierten Grades. (C dur zu E dur.)

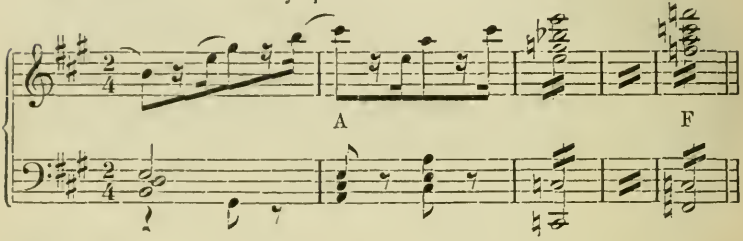
31.



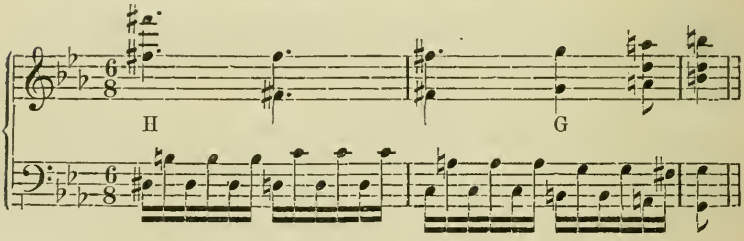
(Folgt Seite 15.)

Sehr wohlklingend, weil der einzige Widerspruch (Terz des ersten und Quinte des letzten Accordes, e : es) sofort mit Eintritt des Dominantaccordes getilgt wird. Sehr häufig.

32. Beethoven. A dur-Symphonie.



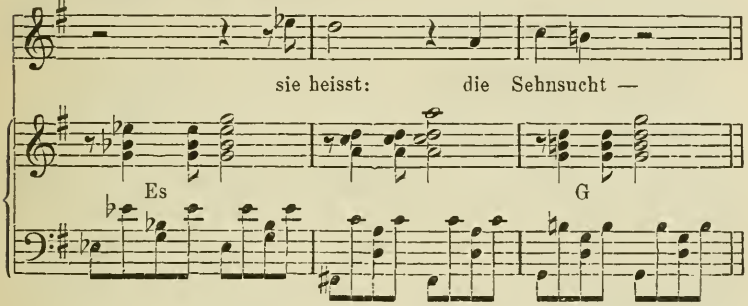
33. Beethoven. Sonate. Lex adieux, l'absence et le retour. III.



(Folgt Seite 16.)

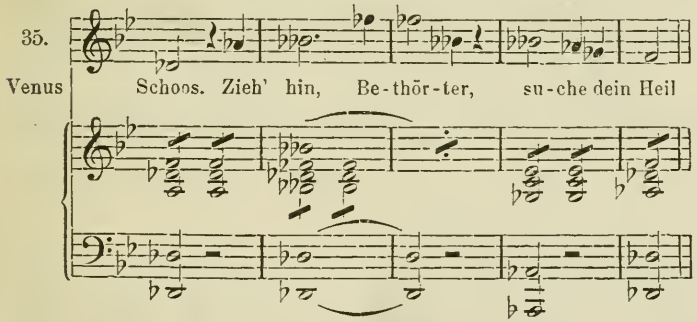
Hier fehlen, behufs Einführung des Septimenaccordes, die gemeinschaftlichen Töne. Die grosse Terz des letzten Accordes befremdend durch den Widerspruch mit der Quinte des ersten (**gis-g**). Zur Vermittelung bietet sich Amoll (als Parallele und Nebendreiklang von C-dur, sowie als Molltonica zur Oberdominante **e-gis-h**). Dennoch ist dieser Uebergang auch ohne Vermittelung wohl angebracht, wo die Helligkeit des Durgeschlechts die Erwartung des Mollaccordes täuschen soll.

34. Schubert. Die Taubenpost.



Die folgende berühmte Stelle aus Wagner's Tannhäuser zeigt, soweit nur die Accordfolge in's Auge gefasst wird, diesen Uebergang:

35.

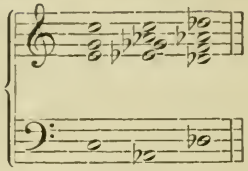


Fasst man aber die Tonart in's Auge, so bemerkt man alsbald, dass der Doppelbe-duraccord eigentlich nicht diese Tonart vertritt, sondern als Nebendreiklang von Desmoll hier Aufnahme in Dur gefunden hat, was auch bei älteren Meistern nicht selten geschieht. Nichtsdestoweniger möge dieser Fall hier angezogen werden, zumal Beispiele keineswegs häufig sind.

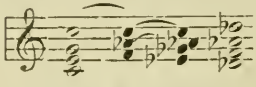
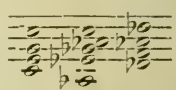
(Folgt Seite 17.)

5.

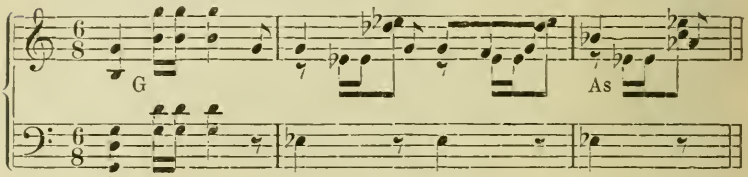
Verwandtschaft fünften Grades. (C dur zu Des dur.)

36. 

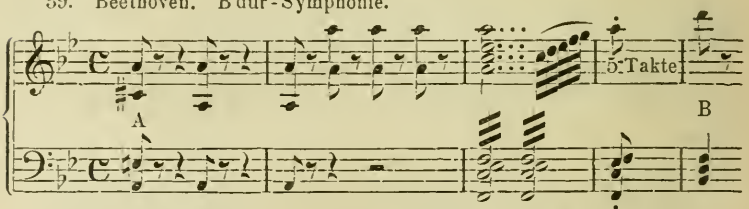
Nicht selten, weil der Dominantaccord eine ziemlich einfache Entwickelung zusammenfasst.

37.  zusammengezogen: 

38. Schubert. Ständchen.

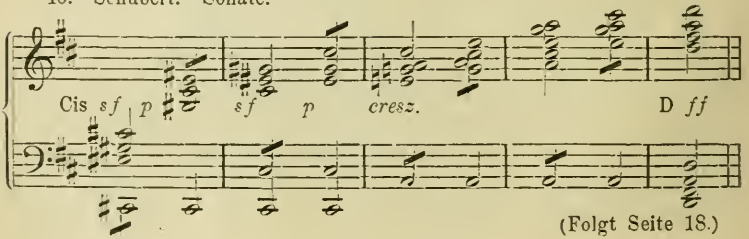


39. Beethoven. B dur-Symphonie.



Im letzten Beispiel ist der A dur-Accord eigentlich Oberdominante von D moll und dadurch die Modulation nach B dur noch etwas näher gerückt.

40. Schubert. Sonate.

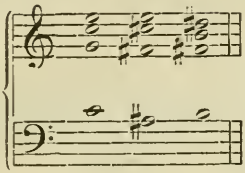


(Folgt Seite 18.)

5.

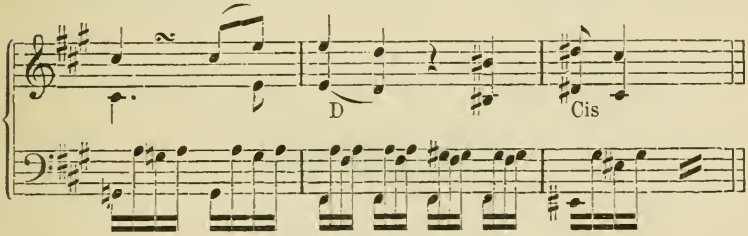
Verwandtschaft fünften Grades. (C dur zu H dur.)

41.

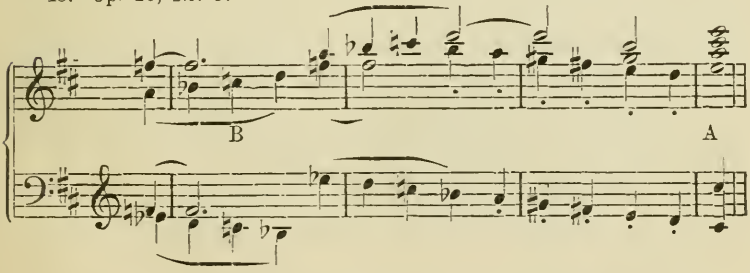


So, wie hier gegeben, ist dieser Uebergang schwer zu finden, weil das blosse Hinabrücken der Tonica und des ganzen Accordes um einen halben Ton mechanisch und willkürlich erscheint. Dagegen ist er geradezu häufig, wenn der erste Accord (C dur) als Nebendreiklang der erniedrigten Secunde in der Molltonart des letzten (h moll) angesehen wird, wo dann der Wechsel des Tongeschlechts (H dur) gelegentlich nicht ausbleibt.

42. Beethoven, op. 2.



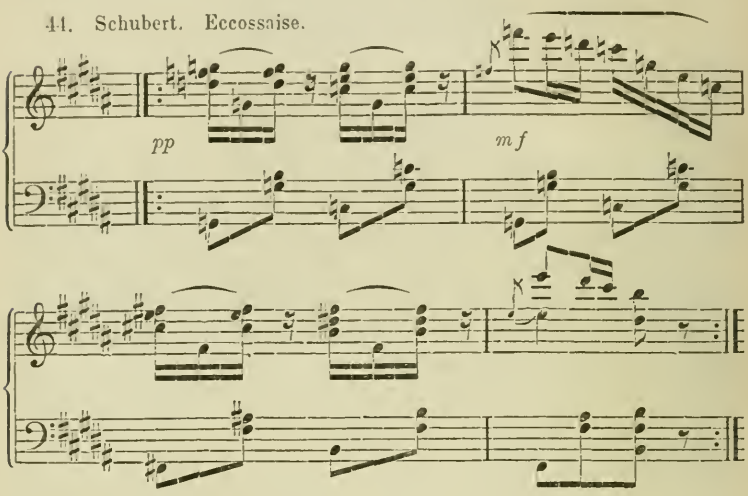
43. Op. 10, Nr. 3.



(Folgt Seite 19.)

Folgendes Sätzchen liefert unseren Uebergang bei der Wiederholung vom letzten zum ersten Takt, den entgegengesetzten nebenstehenden des Quintenzirkels aber vom zweiten zum dritten Takt.

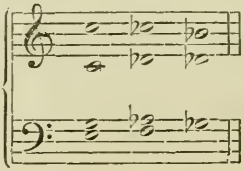
44. Schubert. Eccossaise.



6.

Verwandtschaft sechsten Grades. (C dur zu Ges dur.)

45.



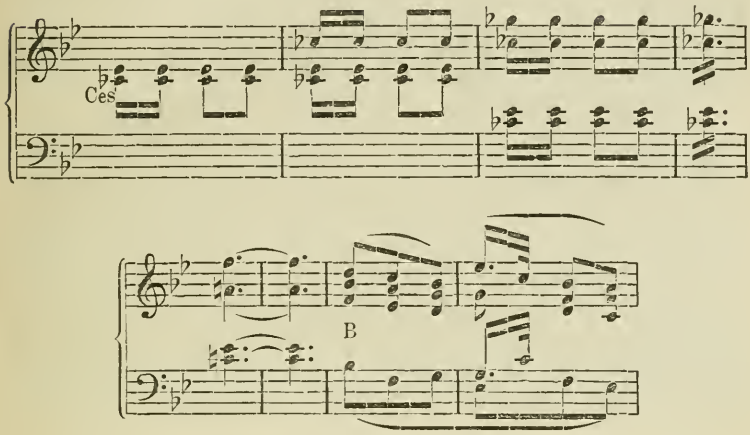
Trotz stufenweiser Fortschreitung der Stimmen ist dieser Uebergang ziemlich selten. Ausser der Stimmführung kommt ihm übrigens noch die enharmonische Verwechselung mit dem übermässigen Sextaccord und dessen Grundaccorde zu Gute. (Harmonielehre S. 191 a).

Als Beispiel sind hier anzuführen die Sphärenklänge, mit denen Elsa's Brautzug im Lohengrin eingeleitet wird. Dieselben folgen hier in der Liszt'schen Uebertragung für Klavier.

(Folgt Seite 20.)

Köstliches Beispiel aus der A dursymphonie in der Harmonielehre S. 174. Weniger in den Grenzen einer Tonart eingeschlossen:

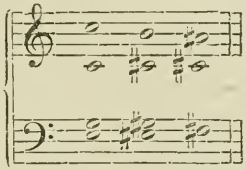
46. Beethoven. Op. 59, II.



6.

Verwandtschaft sechsten Grades. (C dur zu Fis dur.)

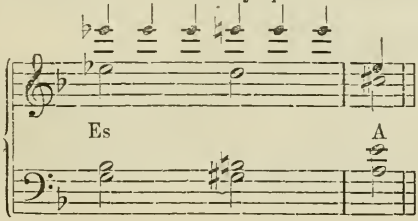
47.



Trotz stufenweiser Fortschreitung der Stimmen und trotz der Beziehungen zur Tonica h, zu welcher sich der erste Accord als Nebendreiklang der erniedrigten Secunde, der letzte als Oberdominante verhält, — sehr selten.

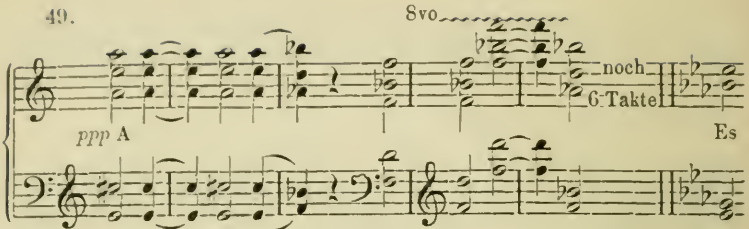
Beethoven. Achte Symph. IV.

48.



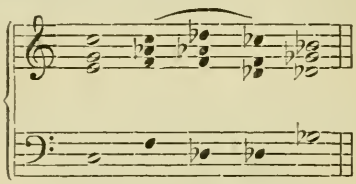
(Folgt S. 21.)

49.



Der sechste Grad bildet im Quarten- und Quintenzirkel enharmonische Verwechselung. Man erkennt aber hier den wesentlichen, rein musikalischen Unterschied zwischen beiden, scheinbar nur in der Schrift unterschiedenen Modulationen. Es bedarf dazu gar nicht des Unterschiedes der Tonhöhen, den die mathematische Theorie aufstellt. Vielmehr liegt der wesentliche Unterschied in der Richtung der Modulation, sowie in der gänzlichen Verschiedenheit der durchlaufenen oder übersprungenen Zwischenglieder. Im Quartenzirkel nämlich fasst der Septimenaccord unseres vorliegenden Beispiels folgende harmonische Entwickelung ineins zusammen:

50.



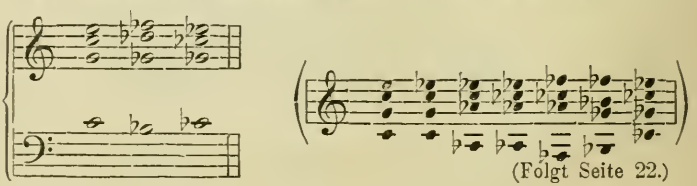
im Quintenzirkel die ganz entgegengesetzte nebenstehende.

Ueberhaupt kann man auf dem Wege des Quartenzirkels von Cdur aus nie Hdur oder Fisdur erreichen, sondern nur Cesdur oder Gesdur. Doch kann allerdings einmal Veranlassung vorliegen, diese letzteren als Hdur oder Fisdur zu schreiben.

7.

Verwandtschaft siebenten Grades. (Cdur zu Cesdur.)

51.

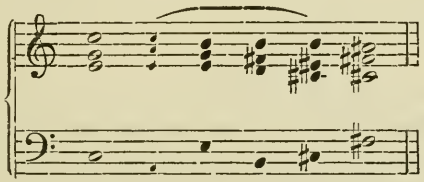


(Folgt Seite 22.)

Zufälligerweise ist dieses Beispiel genaue Umkehrung des nebenstehenden im Quartenzirkel. Dort von A dur nach Es dur, hier von Es dur nach A dur.

Wir haben hier zwischen Quinten- und Quartenzirkel enharmonische Verwechselung. Nach den elementaren Begriffen der Musiklehre bedeutet diese nichts weiter, als verschiedene Bezeichnung desselben Tones. Eben diese Bedeutung hat die enharmonische Verwechselung in der Praxis auf allen temperirten Instrumenten (Klavier, Orgel, Harmonium). Auf Streichinstrumenten sind Abweichungen der Tonhöhe möglich, und ist sogar eine beschränkte Anzahl derselben gerechtfertigt. Aber auch von diesen unbedeutenden Unterschieden der Tonhöhe ganz abgesehen, bleibt der wesentliche Unterschied zwischen enharmonisch verwechselten Tonarten bestehen in den durchlaufenen oder übersprungenen Zwischengliedern. So setzt der hier vorliegende Uebergang, im Gegensatz zu dem links nebenstehenden des Quartenzirkels, folgende Zwischenglieder als ineins zusammengefasst voraus:

52.

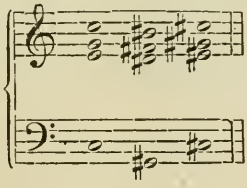


Ueberhaupt kann man auf dem Wege des Quintenzirkels von C dur aus nie Ges dur oder Des dur, sondern nur Fis dur oder Cis dur erreichen. Doch kann allerdings einmal Veranlassung vorliegen, statt Fis dur oder Cis dur — Ges dur oder Des dur zu schreiben.

7.

Verwandtschaft siebenten Grades (C dur zu Cis dur).

53.

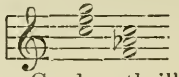


(Folgt Seite 23.)

Diese Modulation lässt sich von derjenigen des fünften Grades des Quintenzirkels in der Praxis nicht unterscheiden, selbst wenn es gelänge, die möglichen Unterschiede der Tonhöhe (zwischen **ges-b-des-fes** und **fis-ais-cis-e**) zur Darstellung zu bringen. Jedoch lässt sich die Möglichkeit ihres Vorkommens, unter besonderen Umständen, nicht gradezu bestreiten.

Was den, unter 6. erwähnten Unterschied der übersprungenen Zwischenglieder betrifft, so ist dieser allerdings vorhanden, möchte sich aber, bei einer so weiten Entfernung, kaum einmal zur unmittelbaren Anschauung (sinnlichen Wahrnehmung) bringen lassen.

Noch weniger ist dies der Fall bei Modulationen über den siebenten Grad hinaus, wie etwa Fis dur zu B dur, H dur zu As dur, welche, wenn sie ja einmal vorkommen, als Umschreibungen (für Fis dur zu Ais dur, H dur zu Gis dur) zu nehmen sind, so dass also ihre Bedeutung immer der entgegengesetzten kürzeren Strecke des Quintenzirkels entspricht. (In längeren Modulationssätzen sind so weite Uebergänge allerdings möglich. Hier handelt es sich aber noch um unmittelbare Modulationen.) Deshalb verfolgen wir hier die Verwandtschaftsgrade nicht weiter.

Ergeben hat sich, dass die Modulationen des Quartenzirkels sich ein wenig leichter bewirken lassen, als die des Quintenzirkels, weil, wie oben ausgeführt, die erste Modulation des Quartenzirkels die allernächstmögliche ist. Desshalb ergeben sich auch die Modulationen des zweiten, vierten und fünften Grades hier natürlicher, als im Quintenzirkel. Beim vierten und fünften Grad wirkt zu dieser Erleichterung noch wesentlich die Beziehung des ersten Accordes zu seiner Moll-Unterdominante  mit. Dieser Umstand wirkt auch noch beim sechsten Grad vortheilhaft ein, während der siebente Grad ebenso fremd und kaum nachweisbar erscheint, wie im Quintenzirkel. Dagegen erscheint die Modulation des dritten Grades im Quartenzirkel als die härteste und sinnwidrigste von allen besprochenen.

Die Modulation mit dem Dominantaccord von Dur zu Dur im Quartenzirkel erscheint hiernach ziemlich ergiebig.

(Folgt Seite 24.

Diese Modulation ist selbst mit Hülfe der enharmonischen Tonhöhenunterschiede in der Praxis nicht möglich ohne Verwechslung mit dem fünften Grad des Quartenzirkels (Cdur zu Desdur).

Zwar könnte man sich auch hier auf die Verschiedenheit der durchlaufenen Zwischenglieder berufen, aber dieselbe möchte sich wohl kaum einmal zur Anschauung bringen lassen.

Noch weniger ist dies der Fall bei den weiter entlegenen Verwandtschaften über den siebenten Grad hinaus, wie etwa Bdur zu Fisdur, Asdur zu Hdur. Wo dergleichen vorzukommen scheinen, hat man allemal nur mit enharmonischer Umschreibung zu thun. Die Bedeutung der Tonarten entspricht in solchem Falle stets dem kürzeren entgegengesetzten Weg des Quartenzirkels. Deshalb verfolgen wir hier die Verwandtschaften nicht noch weiter.

Ergeben hat sich, dass der Verwandtschaft des zweiten, und in höherem Grade der des dritten Grades das Tongeschlecht ein gewisses Hinderniss bereitet; — dass bei der Verwandtschaft vierten Grades zu diesem Hinderniss noch das der schwierigeren Einführung des Septimenaccordes hinzutritt; — dass beim fünften und sechsten Grade, durch eine untergelegte Vermittelung der Molltonart, wieder eine Annäherung stattfindet, welche auf dem Dominantverhältniss beruht; dass aber ohne diese Unterstellung diese, sowie der siebente Grad, sehr fernliegend und kaum nachweisbar erscheinen.

Die Modulation mit dem Dominantaccord von Dur zu Dur im Quintenzirkel ist demnach als nicht grade ergiebig zu betrachten.

(Folgt Seite 25.)

§ 2.

Modulation mit dem Dominantaccord.

Von Moll zu Dur

im

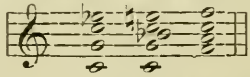
Quartenzirkel.

Mit Ausnahme der ersten ergeben sich alle Modulationen des Quartenzirkels von Moll zu Dur noch leichter, als von Dur zu Dur, weil der Mollaccord in allen einen gemeinschaftlichen Ton mehr bietet, als der Duraccord, nämlich die kleine Terz.

1.

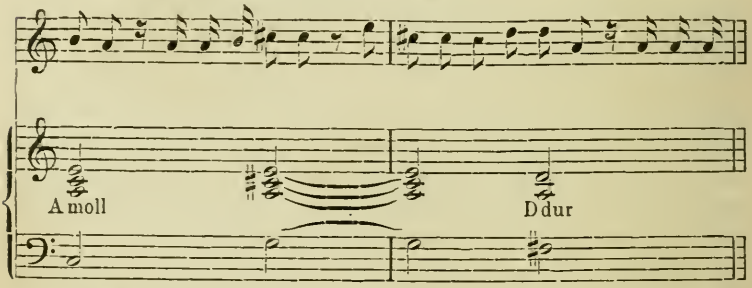
(C moll zu F dur.)

54.

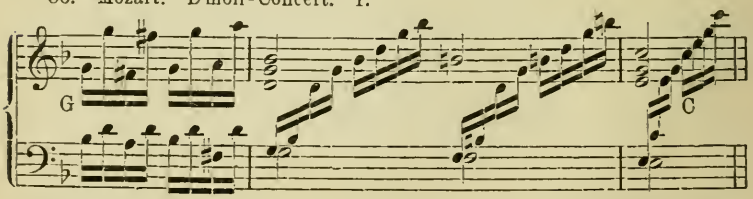


Hier erwartet das Ohr im letzten Accord Moll, weil dieses in der Tonart des ersten Accordes als Unterdominante enthalten ist. Nichtsdestoweniger häufig, besonders wenn der letzte Accord Wechseldominante ist.

55. Mozart. Don Juan, Parlando-Recit.



56. Mozart. D moll-Concert. I.



(Folgt Seite 26)

§ 2.

Modulation mit dem Dominantaccord.

Von Moll zu Dur

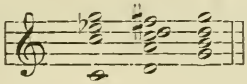
im

Quintenzirkel.

Mit Ausnahme des ersten und zweiten ergeben sich alle Modulationen des Quintenzirkels von Moll zu Dur schwerer, als von Dur zu Dur, weil der Mollaccord in allen einen gemeinschaftlichen Ton weniger bietet, als der Duraccord, nämlich die Terz.

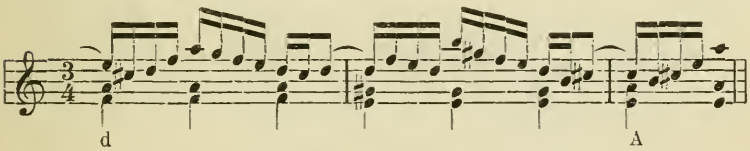
1.

(C moll zu G dur.)

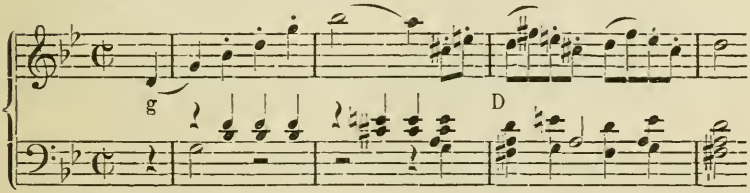
57. 

Da hier (G-)Moll näher liegt, so kann die grosse Terz als erhöht erscheinen mit dem Charakter des Leittons, d. i. Terz der Oberdominante.

58. Bach. Matthäus-Passion, Arie.



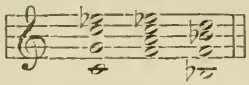
59. Mozart. Gmoll-Symph. IV.



(Folgt Seite 27.)

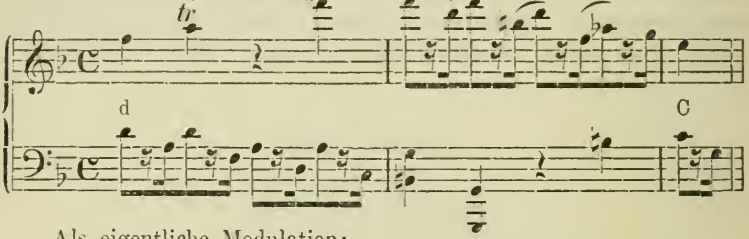
2.

(C moll zu B dur.)

60. 

Als Cadenzformel in der Tonart des letzten Accordes, (II, V$_7$, I statt IV, V, I*) gewöhnlich. Diesem Gebrauch verwandt:

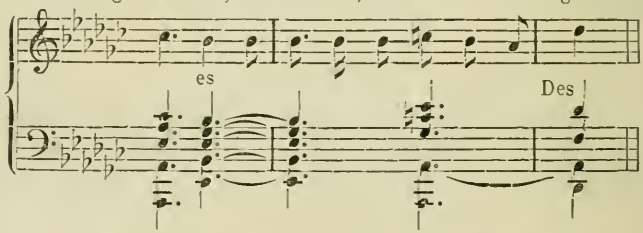
61. Beethoven, Sonate. *tr* *tr*



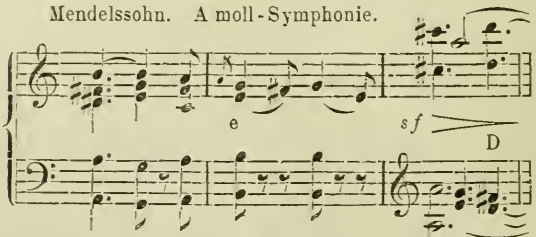
Als eigentliche Modulation:

Schumann. Lied.

ge - wei - net, mir träumte, du wärst mir noch gut.

62. 

Mendelssohn. A moll-Symphonie.

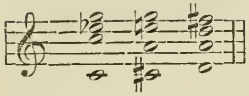
63. 

Das Wirksame dieser Stelle ist auch zum Theil der freien Behandlung des Quartsextaccordes zu danken. (Folgt Seite 28.)

*) Römische Ziffern als musikalische Abkürzungen bedeuten die Stufen der Tonart als Grundtöne von Accorden. In den hier gegebenen Notenbeispielen bezeichnen sie den Satz eines grösseren Werkes.

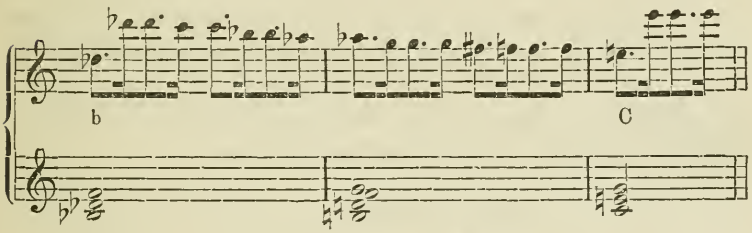
2.

(Cmoll zu Ddur.)

64. 

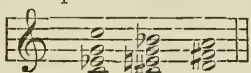
Diese Modulation, welche meist als Modulation in die Wechseldominante vorkommt, (erster und letzter Accord gehören der Gmoll-Tonart an,) wird gewöhnlich nicht mit dem Dominant-, sondern mit dem verminderten Septimenaccord vollzogen. Daher sind Beispiele seltener, als die Nähe des Verwandtschaftsgrades vermuthen lässt.

65. Schubert. Sonate.



Die kleinen Buchstaben bedeuten Moll-, die grossen Dur-Tonarten oder -Accorde.

Auch in diesem zweiten Verwandtschaftsgrade erwartet man im letzten Accorde eher Moll als Dur, obgleich der erste und letzte Accord als Unter- und Oberdominante in einer Tonart heimisch sind. Die im zweiten Accorde eintretende Dominante (in Nr. 64 a, in Nr. 65 g) giebt nämlich die neue Tonart mit Bestimmtheit an, ohne jedoch auf das andere Tongeschlecht hinzuweisen. Da nun der erste und letzte Accord der selben Tonart angehören, so kann die (wenn auch sehr geringe) Täuschung der Erwartung darauf beruhen, dass nach angekündigter neuer Tonart nun doch ein der alten eigenthümlicher Accord erscheint, wie ja der selbe Uebergang mit dem verminderten Septimenaccord:

66. 

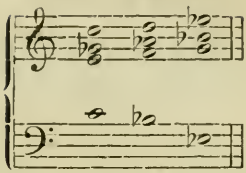
ganz alltäglich ist, weil dieser nur als Durchgangsaccord zwischen Unter- und Ober-Dominante ohne tonartbestimmenden Charakter aufgefasst wird.

Folgt Seite 29.)

3.

(C moll zu Es dur).

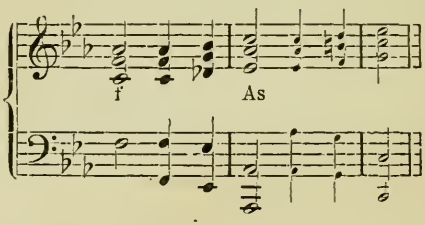
67.



Alles, was diesen Uebergang von Dur zu Dur zu dem härtesten und widersinnigsten unter den bisherigen machte, fällt hier weg. Tonica des letzten und Terz des ersten Accordes widersprechen sich nicht mehr. Der Grundton des Septimenaccordes beansprucht keine directe Beziehung mehr zu dem vorhergehenden Accorde, und der ganze Uebergang lässt sich aus den Tönen einer einzigen Durtonart herstellen, wenn man den ersten Accord als Nebendreiklang der sechsten Stufe betrachtet. Doch fehlen dem Septimenaccord die gemeinschaftlichen Töne, welcher Mangel aber durch die nahe Beziehung der Parallelität ausgeglichen wird.

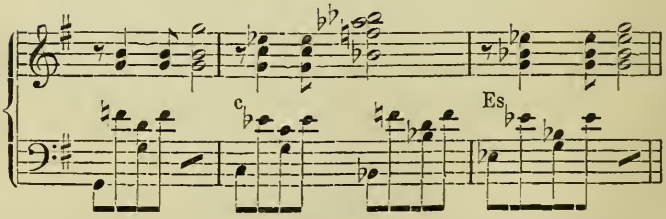
Weber. Freischütz.

68.



Schubert. Taubenpost.

69.

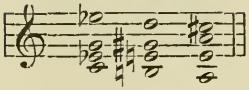


Indessen macht doch eben jener Mangel den Uebergang seltener als den vorhergehenden und die folgenden.

(Folgt Seite 30.)

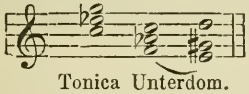
3.

(Cmoll zu Adur.)

70. 

Hier steht jeder Ton des letzten Accordes in Widerspruch mit jedem Ton des ersten und mit jeder Stufe der Tonart desselben. Dagegen lässt sich die Halbtonfortschreitung aller Stimmen in den Dominantaccord für diesen Uebergang anführen, der mithin nicht absolut verwerflich erscheint.

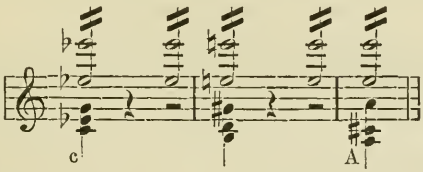
Beim Eintritt des Dominantaccordes wird die in Cmoll eingeschlossene Sexte (as) enharmonisch (in gis) verwechselt. Dabei wird also die kleine Terz der Unterdominante zum Leitton (grosser Terz der Oberdominante) einer anderen Tonart.

71. 

(Vgl. Harmonielehre S. 132, 2.)

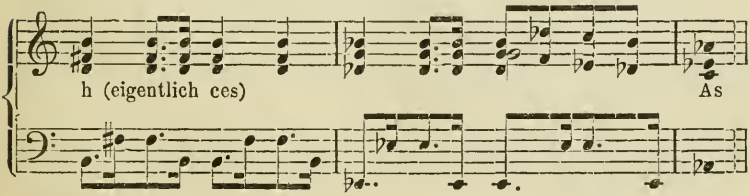
Wenn dieses Verhältniss hier auch noch nicht in gleichem Grade auffällt wie beim folgenden Uebergang, so ist es doch der wesentliche Hinderungsgrund der vorliegenden Tonartverbindung.

Folgende Anwendung derselben würde durchaus nicht übel klingen:

72. 

obgleich in zweiter Stelle der übermässige Sextaccord (**b d e gis**) näher läge.

73. Schubert. Trauermarsch, op. 55.

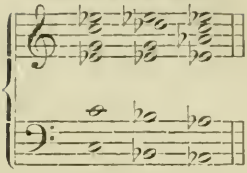


(Folgt Seite 31.)

4.

(C moll zu As dur.)

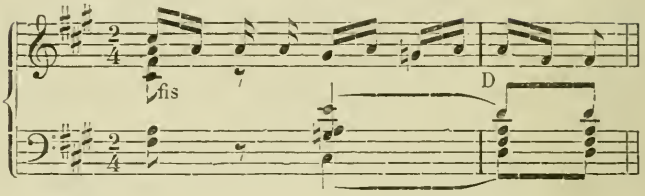
74.



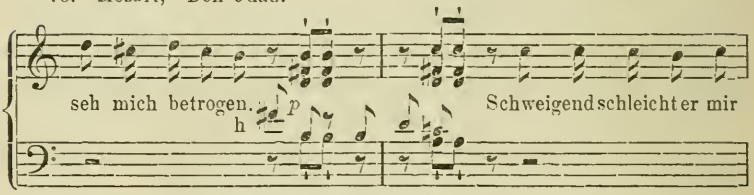
Sehr wohlklingend und häufig.

Mozart. Don Juan.

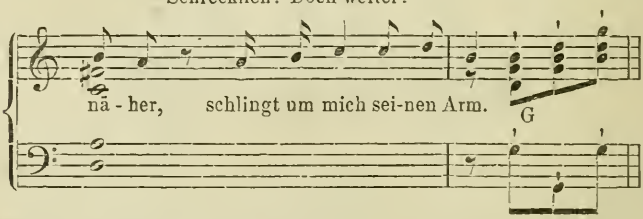
75.



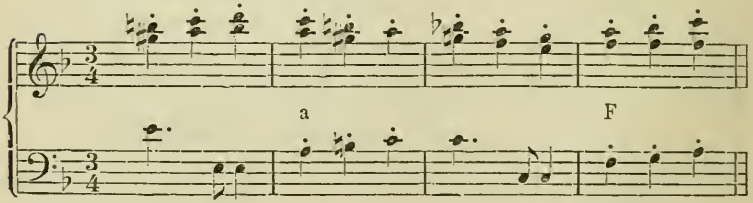
76. Mozart, Don Juan.



Schrecklich! Doch weiter!



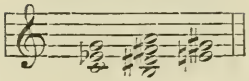
77. Beethoven. Neunte Symphonie.



(Folgt Seite 32.)

4.

(Cmoll zu Edur.)

78. 

In der praktischen Harmonielehre wurde einfach verboten, die kleine Terz des Molldreiklanges in den Leitton des dissonirenden Hauptaccordes zu verwandeln. Die Begründung dieses Verbotes wurde dort mit Recht dem natürlichen musikalischen Anschauungsvermögen des Zöglinges überlassen. Dabei war das, schon in der Elementarlehre ausgesprochene Princip der scharfen Begrenzung der musikalischen Disciplinen mafsgebend. Hier können wir, ohne schon das Gebiet der eigentlichen Musikwissenschaft zu berühren, der logischen Begründung etwas näher treten. In der Composition wird die Mollterz behandelt als erniedrigte Durterz. Der Leitton aber ist, seiner Genesis nach, ein erhöhter, aufwärts strebender Ton. Es würde aber, bei der hier zu behandelnden Verbindung, der erniedrigte Ton als erhöhter behandelt, mithin in Widerspruch mit seiner logischen Bedeutung gebracht werden.

Dass von dieser allgemeingültigen Regel ein besonderer Fall eine Ausnahme hedingen kann, ist selbstverständlich. Doch wird sich die Berechtigung dazu äusserst selten ergeben. Ein solcher Fall findet sich in Schubert's gewaltiger Composition des Liedes „Aufenthalt" von Rellstab, welches uns noch bei einer anderen Gelegenheit beschäftigen wird. Hier hat nämlich der Componist, angeregt durch die Worte: „starrender Fels", von Emoll aus plötzlich Cmoll und hiermit den Höhepunkt der Steigerung gewonnen: indem er nun in den elegischen Grundton des Liedes zurücklenkt, verwandelt er das **es** des Cmoll in **dis** als Leitton von Emoll.

Die Berechtigung dieses Verfahrens in diesem besonderen Falle ergiebt sich daraus, dass der emporstrebendste Ton der Emoll-Tonart, nachdem er plötzlich zur hinabgedrückten Mollterz „erstarrt" ist, wieder in sein altes Recht zurücktritt.

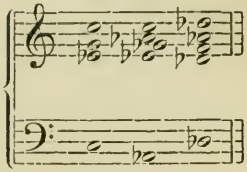
Da das angezogene Beispiel zu den Modulationen von Moll zu Moll gegeben werden muss, wo es Leser leicht findet, fällt es hier aus.

(Folgt Seite 33.)

5.

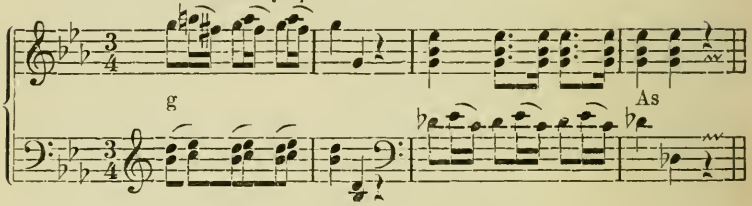
(C moll zu Des dur.)

79.



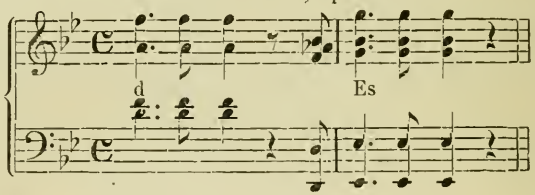
Wenn von Dur zu Dur schon nicht selten, so hier, durch einen gemeinschaftlichen Ton mehr erleichtert, noch häufiger.

80. Mozart. Esdur-Symphonie.



Beethoven. Bdur-Sonate, op. 106.

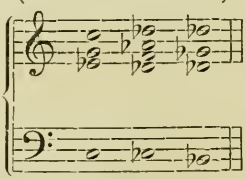
81.



6.

(C moll zu Ges dur.)

82.



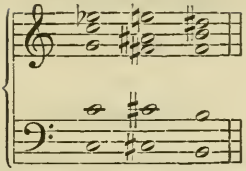
Durch Stimmführung berechtigt, dennoch schwer zu finden.

Im Allgemeinen zeigt sich hiernach die Quartenzirkelmodulation mit dem Dominantaccord von Moll zu Dur noch ergiebiger, als von Dur zu Dur. Ueberall aber ist die kleine Terz des ersten Accordes, welche als ein den Tonarten gemeinschaftlicher Ton mehr erscheint, die Ursache der grösseren Annäherung. Der ersten Modulation kommt diese nicht zu Gute, daher sie weniger brauchbar, als von Dur zu Dur.

(Folgt Seite 34.)

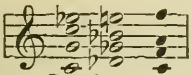
5.

(Cmoll zu Hdur.)

83. 

Derselbe Widerspruch, der im vorigen Falle zwischen kleiner Terz und Leitton hervortrat, zeigt sich hier zwischen kleiner Terz (des ersten) und grosser Terz (des dritten Accordes). Ausserdem wirkt in höherem Mafse, als von Dur zu Dur, die blosse Verschiebung um eine halbe Tonstufe abwärts nachtheilig, weil die bleibende Terz sie auffälliger macht.

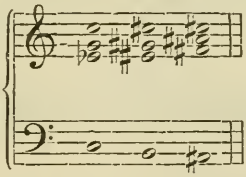
Auch wirkt der Umstand, dass die Septime (**e**) des Septimenaccordes (**fis ais cis e**) durch Erhöhung (von **es**) erreicht wird dahin, dass der Hörer derselben ein Aufwärtsstreben beilegt. In unserem Falle scheint also das **e** nach **f** zu streben. Hierdurch gewinnt der gesammte Accord eher den Anschein eines übermässigen Sextaccordes,

83 a.  (wiewohl in aussergewöhnlicher Umkehrung,)

als eines Septimenaccordes, und erscheint die Auflösung des **e** nach unten als confuses Hinundher.

6.

(Cmoll zu Fisdur.)

84. 

Kann wohl nur als enharmonische Umschreibung der nebenstehenden Quartenzirkelmodulation verstanden werden.

Im Allgemeinen zeigt sich hiernach die Quintenzirkelmodulation mit dem Dominantaccord von Moll zu Dur noch weniger ergiebig, als von Dur zu Dur. Ueberall aber ist es die kleine Terz des ersten Accordes, welche als ein, den Tonarten nicht gemeinschaftlicher Ton den Uebergang erschwert, am wenigsten in den beiden ersten Fällen, deren erster und letzter Accord einer Molltonart angehören können.

(Folgt Seite 35.)

§ 3.

Modulation mit dem Dominantaccord.

Von Dur zu Moll

im

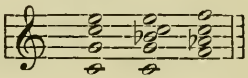
Quartenzirkel.

Mit Ausnahme der beiden ersten, machen sich alle Modulationen von Dur zu Moll im Quartenzirkel schwerer, als die von Dur zu Dur (§ 1), weil sie, durch die grosse Terz des ersten Accordes, einen gemeinschaftlichen Ton weniger haben. Die Verwandtschaft zweiten Grades lässt zwar diesen Ton auch vermissen, aber schon der Dominantaccord führt den in der neuen Tonart heimischen an Stelle des widersprechenden Tones ein.

1.

(C dur zu F moll.)

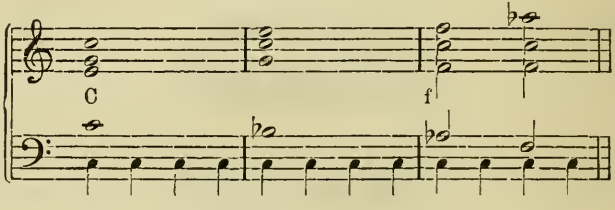
85.



Ganz ebenso alltäglich, wie von Dur zu Dur, weil C dur zu F-moll in dem nämlichen Verhältniss der Oberdominante steht. Beispiele daher ebenso zahlreich, wie zu § 1, 1.

Mozart. Don Juan. Erstes Finale.

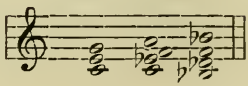
86.



2.

(C dur zu B moll.)

87.



Aus oben gegebenen Ursachen naheliegend.

(Folgt Seite 36.)

§ 3.

Modulation mit dem Dominantaccord.

Von Dur zu Moll

im

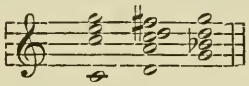
Quintenzirkel.

Mit Ausnahme der ersten machen sich alle Modulationen von Dur zu Moll im Quintenzirkel leichter, als die von Dur zu Dur (§ 1), weil sie in der kleinen Terz des letzten Accordes einen gemeinschaftlichen Ton mehr haben. Der siebente Verwandtschaftsgrad bleibt auch hier, wegen der unvermeidlichen Verwechselung mit dem fünften des Quartenzirkels ausser Betracht.

1.

(C dur zu G moll.)

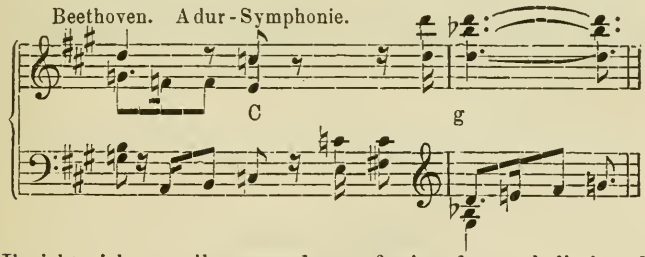
88.



Ausser Zusammenhang der dem ersten und letzten Accorde gemeinschaftlichen Tonart (in unserem Beispiel F dur) ungewöhnlich. Die kleine Terz des letzten Accordes wirkt überraschend nach der grossen des ersten.

Beethoven. A dur-Symphonie.

89.

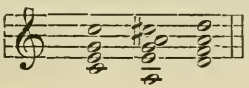


Ergiebt sich zuweilen aus der aufsteigenden melodischen Moll tonleiter.

2.

C dur zu D moll.

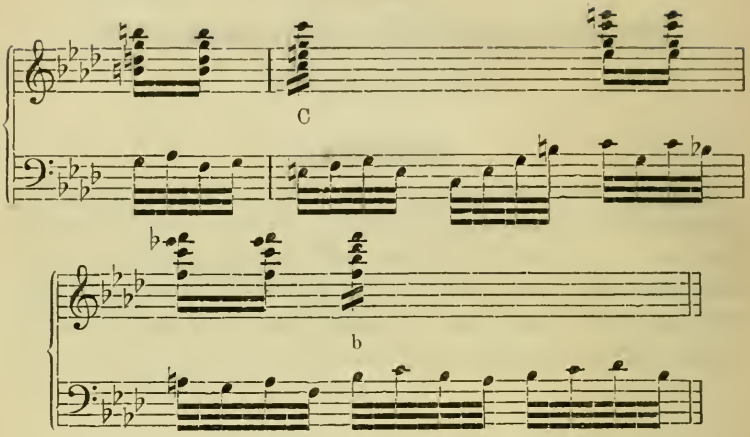
90.



Alltäglich.

(Folgt Seite 37.)

91. Beethoven. Cmoll-Symphonie.

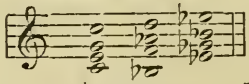


Hier wird die Cdur-Tonart als eingeführt durch den vorhergehenden Dominantdreiklang, nebst Septime im Bass, angenommen. Von diesem Cdur wird Bmoll durch den Septimenaccord **f a c es** erreicht, es findet also eine förmliche Modulation von Tonart zu Tonart statt, wenn auch As dur als Haupttonart immer im Gedächtniss bleibt. Deshalb ist das angezogene Beispiel hier ganz besonders am Platze.

Sonst findet sich die blosse hier in Rede stehende Folge von Accorden ziemlich häufig, aber mit klarer Feststellung der Tonarten selten.

3.

(Cdur zu Esmoll.)

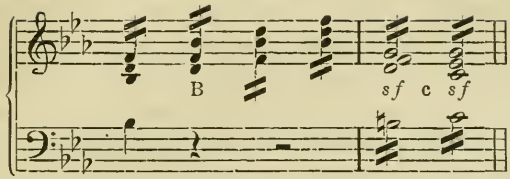
92. 

Alle Fehler desselben Ueberganges von Dur zu Dur finden sich hier wieder, und werden noch durch den Widerspruch der ersten Quinte (**g**) und letzten Terz (**ges**) vermehrt. Und doch kann man deshalb nicht behaupten, dass dieser Uebergang nirgends vorkomme,

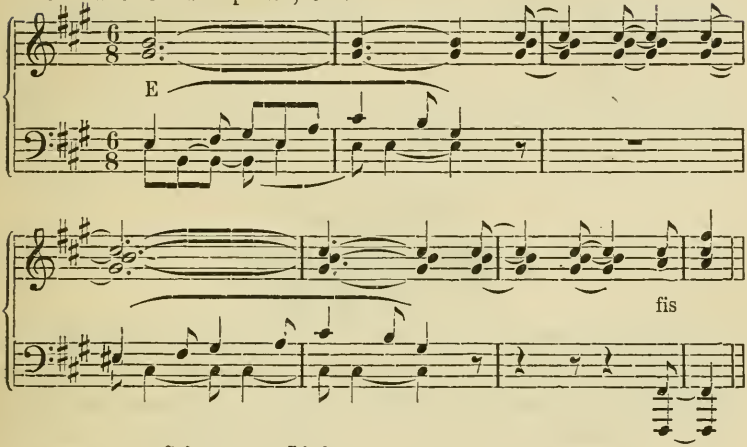
(Folgt Seite 38.)

Mozart. Don Juan. No. 4.

93.

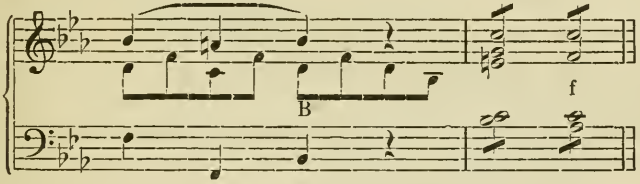


94. Beethoven. Op. 101, Son.



Schumann. Lied.

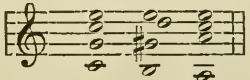
95.



3.

(Cdur zu Amoll.)

96.



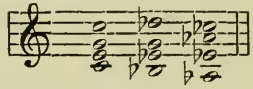
Alltäglich, durch Parallelität der Tonarten, Stimmführung und das Verhältniss des letzten Accordes als (Untermediant-) Nebenaccord des ersten begründet. Beispiele kaum minder zahlreich als die der einfachen Dominantverhältnisse.

(Folgt Seite 39.)

oder dass er absolut zu verwerfen sei. Wenn es die höchste (oder besser eigentliche) Aufgabe der Musik ist, das Seelenleben darzustellen, sei es an sich, sei es in Verbindung mit einem Gegenstande der sinnlichen Vorstellung, so muss es auch der schöpferischen Phantasie möglich sein, die Empfänglichkeit für ganz ausserordentliche Tonverhältnisse zu wecken, und diesen somit den Schein der Nothwendigkeit zu verleihen.

4.
(Cdur zu Asmoll.)

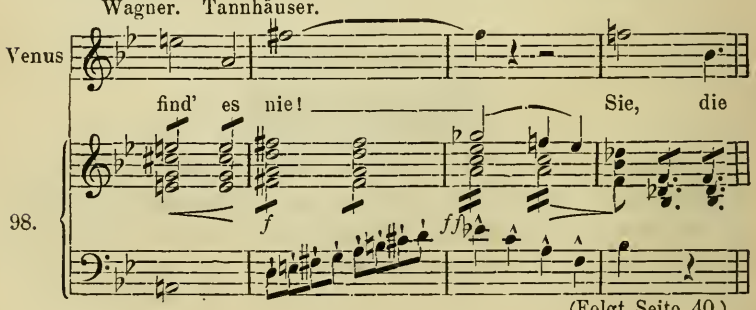
97.



Wie sich Asdur näher zu Cdur verhielt, wie Esdur, so muss sich auch Asmoll näher verhalten wie Esmoll, weil hier nur ein Unterschied im Tongeschlecht bei der Auflösung des nämlichen Septaccordes stattfindet. Allgemein ausgedrückt: ist von Dur zu Moll wie von Dur zu Dur der 4. Grad eine nähere Verwandtschaft, als der dritte, und nur der Wechsel des Tongeschlechts bildet einen Unterschied. Ihren Ursprung aber hat die grössere Nähe des vierten Grades in der Beziehung von Moll zu Dur, in dem Verhältniss des tonischen Dreiklanges zum Nebendreiklang der VI. Stufe (Cmoll zu Asdur).

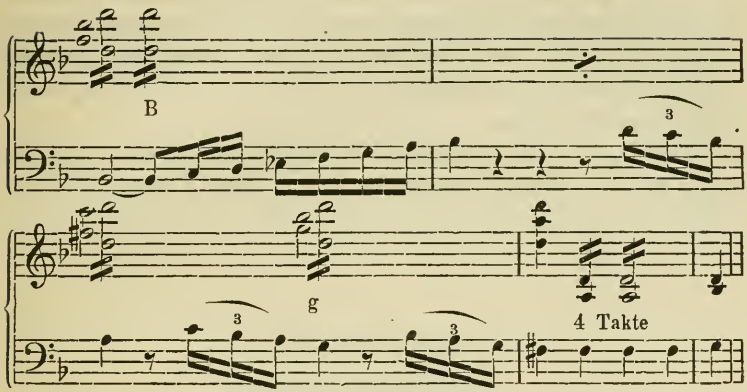
Wagner. Tannhäuser.

98.



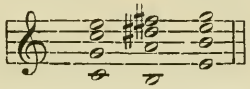
(Folgt Seite 40.)

99. Mozart. Don Juan. Nr. 1.

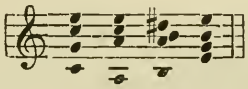


4.

(Cdur zu Emoll.)

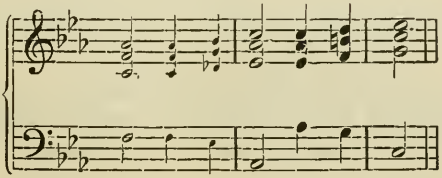
100. 

Hinsichtlich der Tonartverbindung wirkt hier das Vorkommen des ersten und letzten Accordes (Cdur, Emoll) in beiden Tonarten als Medianten sehr erleichternd, woher die alltägliche Cadenzformel:

101. 

Die unvermittelte Accordfolge aber leidet an der übermässigen Secunde, und der nahe liegenden Gefahr falscher Quinten. Daher weniger häufig als der vorhergehende.

Weber. Freischütz.

102. 

(Folgt Seite 41.)

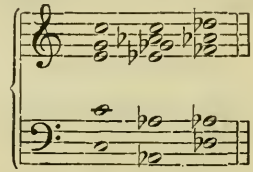
Streng genommen ist es hier nicht der Dominantaccord, sondern ein Wechsel dissonirender Hauptaccorde, der den Uebergang bewirkt. Doch liegt es nahe, den Bass des 3. Taktes als figurirten Septimenaccord und **ges** in der Oberstimme als Vorhalt der None aufzufassen, was hier geschehen ist.

Das Beispiel 98 ist übrigens der neuen Bearbeitung Wagner's entnommen, in allem Wesentlicheu aber schon in der alten vorhanden.

5.

(Cdur zu Desmoll.)

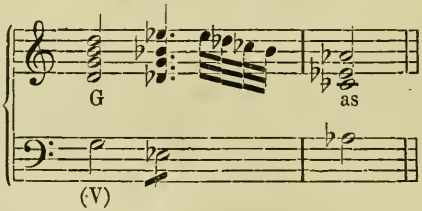
103.



Dieser Uebergang befindet sich in derselben Lage wie der vorhergehende. Er ist dem von Dur zu Dur gleichzustellen, nur dass bei der Auflösung des Septimenaccordes das Tongeschlecht wechselt.

Wagner. Loh. Akt II.

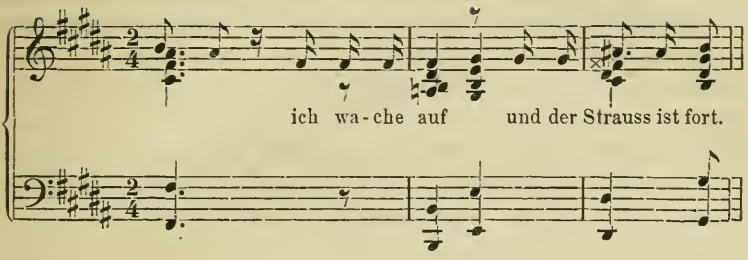
104.



Es sei erlaubt, hier durch eine allgemeine Bemerkung über einige Beispiele von Franz Schubert, welche eigentlich an den Schluss dieser Abhandlung gehört, den gewonnenen Raum auszufüllen:

(Folgt Seite 42.)

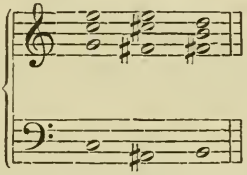
105. Schumann. Lied. E gis



5.

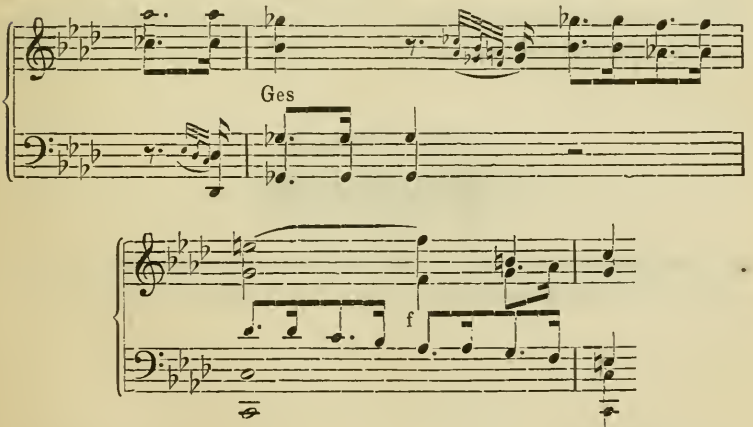
(C dur zu H moll.)

106.



An sich wohl selten. Aber sehr häufig, ja alltäglich, wenn man den ersten Accord als Nebendreiklang der erniedrigten Secunde auffasst. (Vgl. Dur zu Dur.) Beispiele zahlreich.

107. Mozart. F moll-Phantasie.



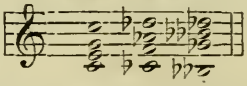
(Folgt Seite 43.)

Dieser grosse Meister, der nur einunddreissig Lebensjahre vollbracht hat, begann schon in dem zweiten Jahrzehnt seiner kurzen irdischen Laufbahn in Versuchen der Liedcomposition mit Modulationen als Ausdrucksmittel zu experimentiren. Die Resultate dieser Experimente hat er von seinem achtzehnten Lebensjahre an (Erlkönig) in höchster künstlerischer Vollendung für die Liedcompositionen verwerthet. Während dieser Zeit aber hat er in der Instrumentalmusik zu experimentiren fortgefahren, und zwar durch das überwältigende Vorbild Beethoven's von der selbstständigen Entwickelung immer von neuem abgelenkt. Als er eben begonnen hatte, auch auf diesem Gebiete sich selbst zu finden (Cdur-Symphonie, Cdur-Quintett, Dmoll-Quartett u. A.), die Resultate seiner Versuche zu rein künstlerischer Form zu erheben, rief ihn ein anscheinend ganz zufälliger Tod ab. Man darf aber annehmen, dass er, bei längerem Leben, in der Instrumentalmusik noch zu derselben Vollendung gediehen wäre, die er als Liedcomponist schon so früh erreicht hatte, falls es überhaupt erlaubt ist, in solchen Fragen, welche über ein Grab hinausgehen, Vermuthungen aufzustellen und Schlüsse zu ziehen. Es folgt indessen hieraus, dass nicht alle Beispiele Schubert's gleiche Mustergültigkeit in Anspruch nehmen können, wie z. B. die von Mozart und Beethoven.

Es ist nicht ausgeschlossen, dass auch für die hier unausgefüllt gebliebenen Modulationen sich Beispiele bei den Klassikern finden, welche dem Verfasser entgangen sind, und deren Auffindung Anderen zur Genugthuung gereichen möge.

6.

(Cdur zu Gesmoll.)

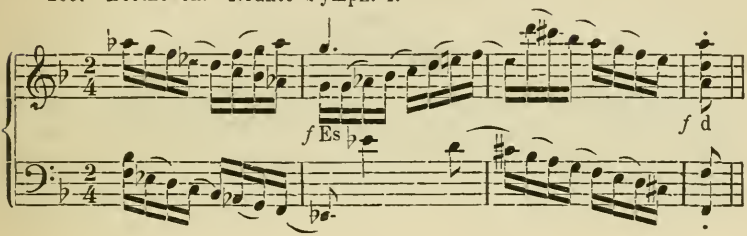
108. 

Bei passendem Colorit wohlklingend und wirksam. In der modernen Musik vorkommend. Vermittelnd wirkt Fmoll.

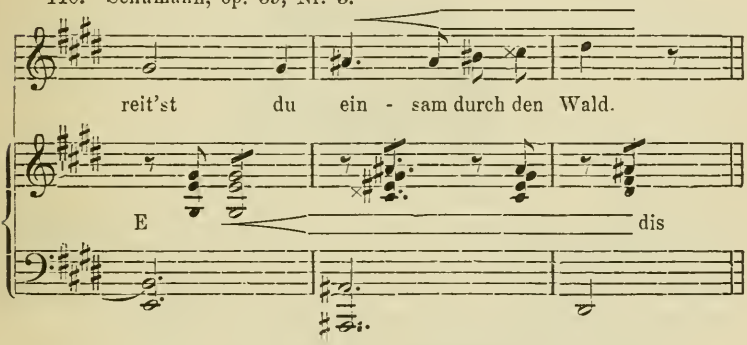
(Folgt Seite 44.)

Hier ist das Gesdur sogar förmlich eingeführt, vorher aber F moll hinreichend herrschend, um als eigentliche Tonica im Gedächtniss zu bleiben.

109. Beethoven. Neunte Symph. I.



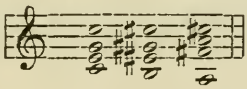
110. Schumann, op. 39, Nr. 3.



Dieses Beispiel ist um so bedeutender, als sich alles vorhergehende in diesem Musikstücke durchaus in Edur hält.

6.

(Cdur zu Fismoll.)

111. 

Ebenso brauchbar wie nebenstehende, aber nicht enharmonische Verwechselung, wegen der Beziehung von Cdur zu Hmoll.

(Folgt Seite 45).

§ 4.

Modulation mit dem Dominantaccord.

Von Moll zu Moll

im

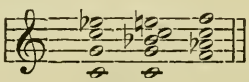
Quartenzirkel.

Quartenzirkelmodulationen von Moll zu Moll ergeben sich im Allgemeinen ein wenig schwerer, als von Dur zu Dur, kommen aber alle, besonders in düsteren Tongemälden vor, und nicht selten.

1.

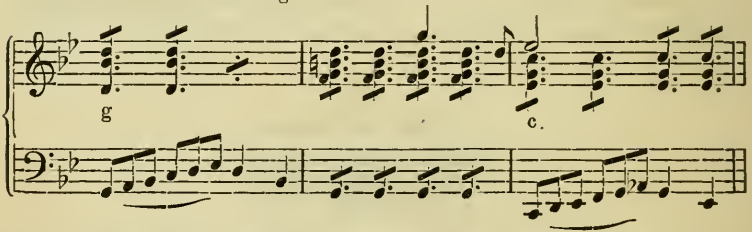
(Cmoll zu Fmoll.)

112



Was diesen Uebergang gegen Dur zu Dur ein wenig erschwert, ist die Nothwendigkeit, die kleine Terz des ersten Accordes zum Leitton des dritten zu erhöhen. In der Composition macht dies aber keinen wesentlichen Unterschied. Daher alltäglich.

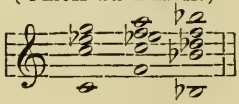
113. Schubert. Erlkönig.



2.

(Cmoll zu Bmoll.)

114.



(Folgt Seite 46.)

§ 4.

Modulation mit dem Dominantaccord.

Von Moll zu Moll

im

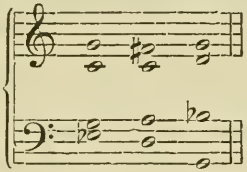
Quintenzirkel.

Quintenzirkel-Modulationen von Moll zu Moll ergeben sich im Allgemeinen schwerer als von Dur zu Dur. Auch ist die Aufeinanderfolge von Molltonarten, ihrer trüben Färbung wegen, überhaupt seltener.

1.

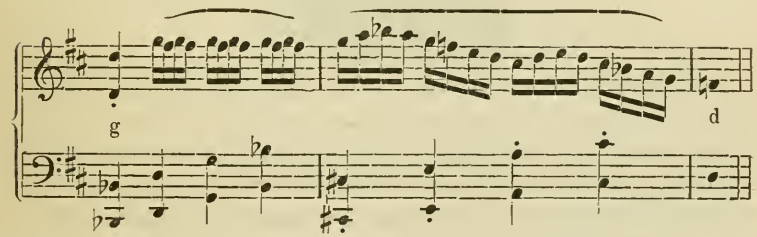
(Cmoll zu Gmoll.)

115.



Alltägliche Cadenzformel (IV., V., I.) in Moll. Beispiele überall. Verwandtschaft ebenso nahe wie von Dur zu Dur, näher als beide anderen.

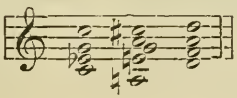
116. Beethoven. Ddur-Symphonie. (Vgl. Nr. 6, Dur zu Dur.)



2.

(Cmoll zu Dmoll.)

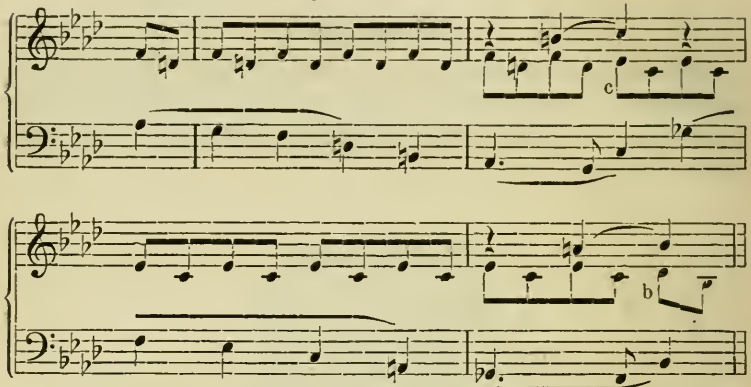
117.



(Folgt Seite 47.)

Widerspruch liegt hier in der Quinte (g) der ersten Tonart gegen die kleine Sexte (ges) der zweiten. Doch erfährt dieser Widerspruch schon eine Milderung durch die Gewohnheit der melodischen Molltonleiter mit erhöhter Sexte.

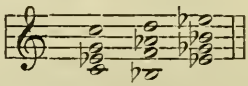
118. Beethoven. Sonate op. 2.



Hier wird der einzige widersprechende Ton (ges) als Vorhalt schon vorher zur Erleichterung des Ueberganges eingeführt. Vgl. auch: Don Juan, Ständchen, Fismoll bis Emoll.

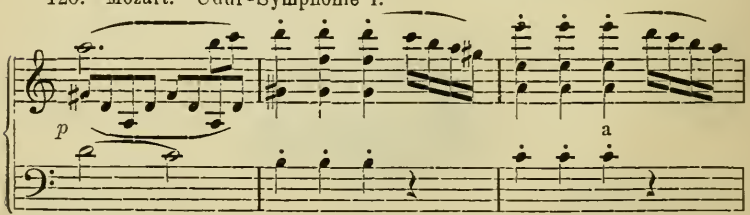
3.

(Cmoll bis Esmoll.)

119. 

Lange nicht so hart wie von Dur zu Dur oder gar Dur zu Moll, aber durch den Widerspruch der ersten Quinte (g) und der letzten Terz (ges) überraschend und ein wenig befremdend, welche Eigenschaften in dem folgenden Mozart'schen Beispiel durch die rhythmische Construction in ein noch grelleres Licht gesetzt werden.

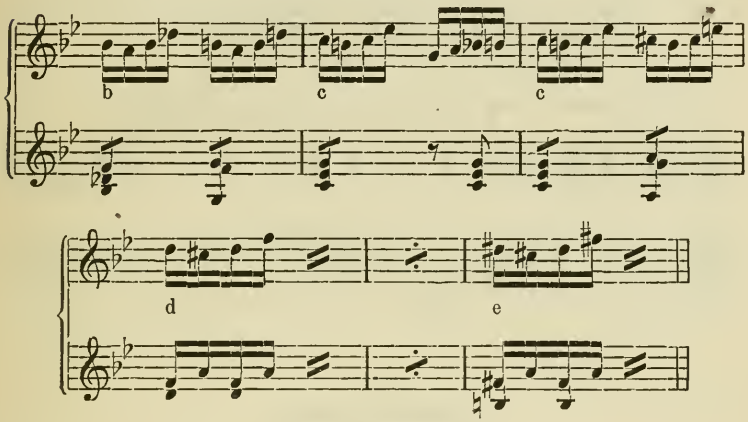
120. Mozart. Cdur-Symphonie I.



(Folgt Seite 48.)

Nicht selten. Der einzige wesentliche Widerspruch: zwischen der kleinen Sexte der ersten (**as**) und reinen Quinte der letzten Tonart (**a**) wird bereits durch den Dominantaccord getilgt.

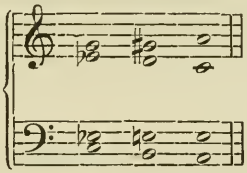
121. Beethoven. Vierte Symphonie. IV.



3.

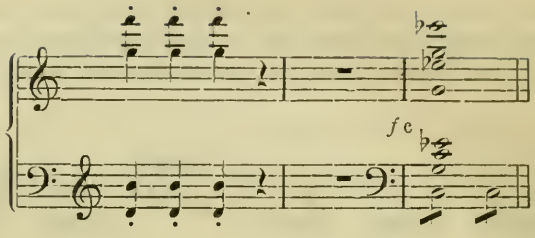
(Cmoll bis Amoll.)

122.

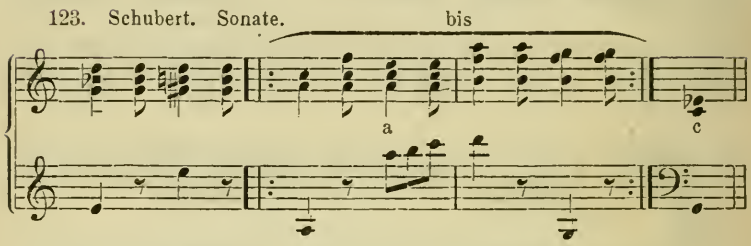


Der Widerspruch zwischen beiden Tonarten erscheint zu gross, wie jedesmal, wenn einzelne Stufen enharmonisch verwechselt werden müssen; hier (**as** in Cmoll) die kleine Sexte und (**gis** in Amoll) die Septime. Die stufenweise Einführung des Dominantaccordes lässt indessen die Möglichkeit dieses Ueberganges immerhin noch zu. Dem Ohre möchte es vielleicht nahe liegen, den Septimenaccord **h d e gis** als **h d e as** aufzufassen:

(Folgt Seite 49.)



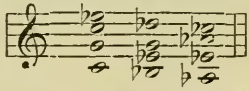
123. Schubert. Sonate.



4.

(Cmoll bis Asmoll.)

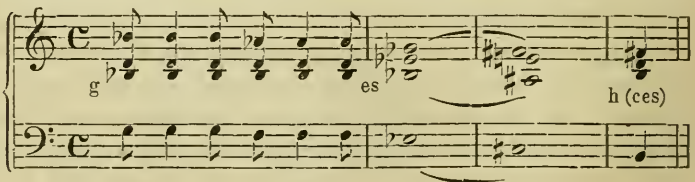
124



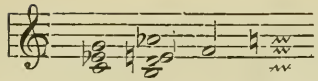
Ergiebt sich nur wenig schwerer, als von Moll zu Dur. Für das erhabene Düster dieses Ueberganges lassen sich zwei der gewaltigsten Beispiele unserer Meister anführen, deren erstes einem dramatischen Nachtstücke voll Frevel und Blut angehört, während das zweite dem tiefsten Dunkel des Gemüthslebens entstammt.

Mozart, Don Juan. Grosses Rec. d. Donna Anna: „Schon war die Nacht" etc.

125.



(Folgt Seite 50.)

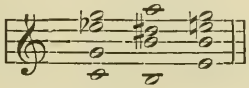
126. 

Hier bildet der zweite Zusammenklang den verminderten Septimenaccord **h-d-f-as** mit Vorhalt **e**. Das **e** löst sich dann aufwärts nach **f** auf, und stellt so den vollständigen Accord her.

Die hier angedeutete Fortschreitung in den Quartsextaccord F dur gehört nicht wesentlich zur Sache, scheint aber, bei der Bedeutung welche vorher dem **f** durch den Vorhalt beigelegt ist, die am nächsten liegende.

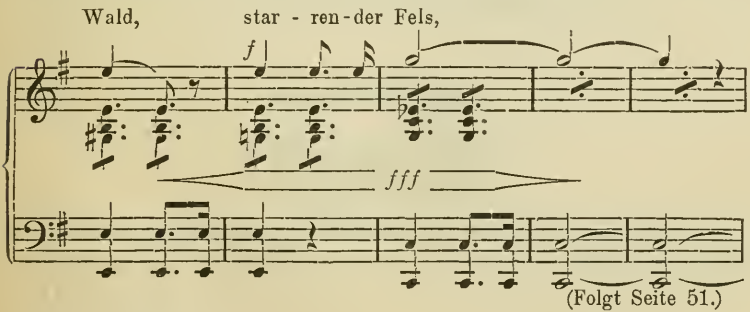
Dass aber das musikalische Ohr eher diese complicirtere Vorhaltserscheinung, als den einfachen Terzquartaccord A moll annimmt, liegt in der Neigung, aufeinanderfolgende Accorde zu einer einzigen Tonart zusammenzuschliessen, oder doch als nächstverwandten angehörig zu betrachten.

4.
(Cmoll zu Emoll.)

127. 

Obgleich dieselben Missstände, die wir von Moll zu Dur gefunden haben, sich auch hier zeigen (vgl. § 2, S. 31), und durch das Wegfallen des Widerspruches zwischen letzter Terz und erster Quinte (die hier gleich sind) nur unerheblich gemildert werden, so hat doch dieser Uebergang in einer der letzten Meisterschöpfungen Schubert's tiefergreifende Anwendung gefunden.

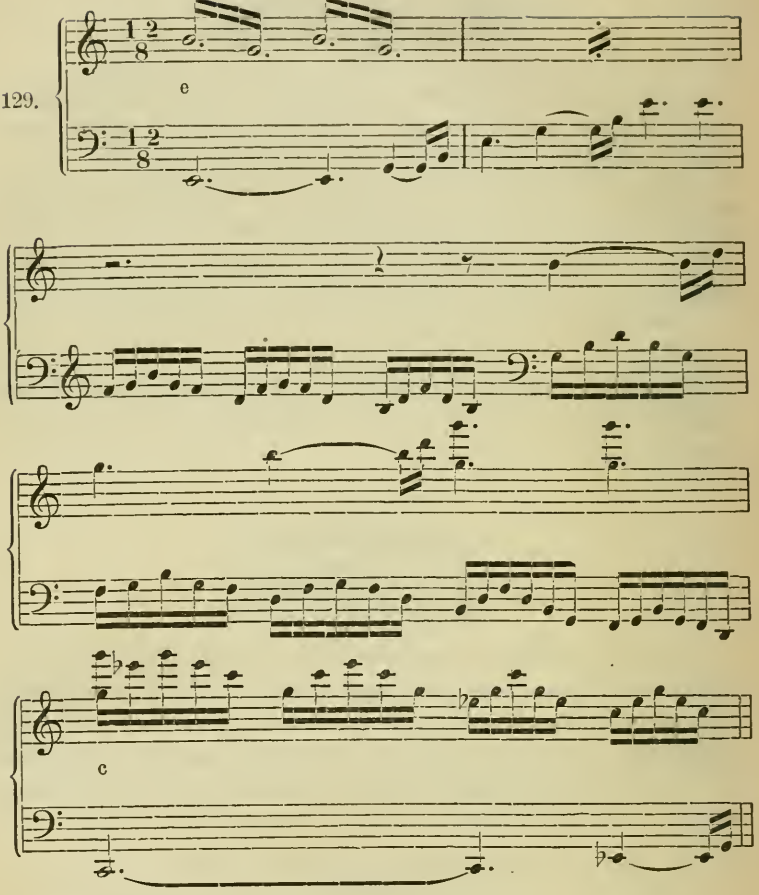
128. Schubert, Schwanengesang. Aufenthalt (Rellstab).



(Folgt Seite 51.)

Beethoven. Appassionata.

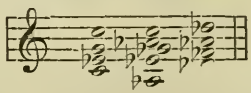
129.



5.

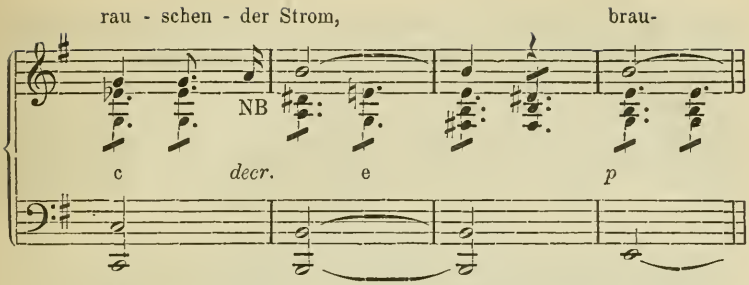
(Cmoll bis Desmoll.)

130.



Der Widerspruch der letzten kleinen Terz (fes) gegen die Tonleiter des ersten Accordes macht diesen Uebergang ein wenig schwie-

(Folgt Seite 52.)

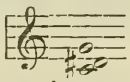


Die Modulation verliert hier dadurch viel von ihrer Härte, dass Cmoll selbst unmittelbar auf Emoll folgt, gewissermassen statt des gewöhnlichen Nebendreiklanges VI, Cdur, — sodass man den Abstand von der ursprünglichen Tonica immer noch im Ohre behält.

Hier ist also wirklich einmal, und mit unzweifelhafter Deutlichkeit, die kleine Terz Leitton geworden.

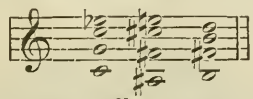
Welche ganz ausserordentlichen aesthetischen Bedingungen dazu nöthig waren, ist bereits S. 31 auseinandergesetzt.

Anmerkung: Neue Componisten bilden zuweilen den Accord:

131. 

der, ausser Zusammenhang angegeben, von **c es g** nicht zu unterscheiden ist, also wie ein Molldreiklang klingt. Selbst wenn es gelänge, (und auf Streichinstrumenten ist dies unter gewissen Umständen möglich,) den Unterschied der Tonhöhe zwischen **dis** und **es** herzustellen, indem man das **dis** ein wenig tiefer nähme, würde doch das Ohr nur einen Molldreiklang, vielleicht mit etwas zu kleiner Terz, wahrzunehmen glauben. Der Zusammenhang des Musikstückes aber ergiebt, dass obiger Accord aus der Septime und dem Grundton des verminderten Septimenaccordes **dis - fis - a - c** und dem Vorhalt **g** besteht, ohne andere ähnliche Erklärungen auszuschliessen. Vgl. Liszt, zweiter Mephistowalzer.

5.
(Cmoll zu Hmoll.)

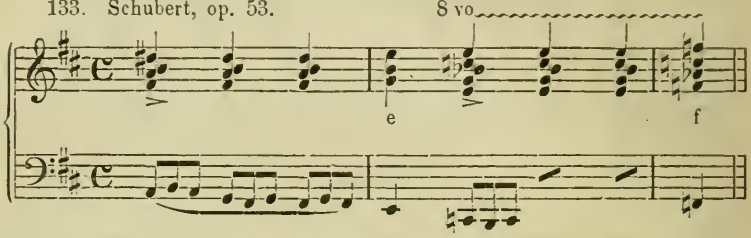
132. 

Diesem Uebergange steht alles entgegen: 1) die Verschiebung des ganzon Accordes auf die nächste Halbtonstufe (von **c** auf **h**), welche

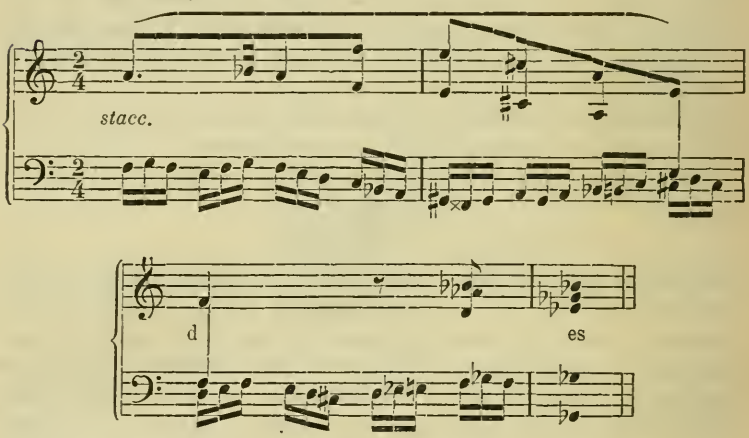
(Folgt Seite 53.)

riger, als den gleichen von Moll zu Dur, doch ist er ebenso natürlich, wie von Dur zu Dur, natürlicher als von Dur zu Moll.

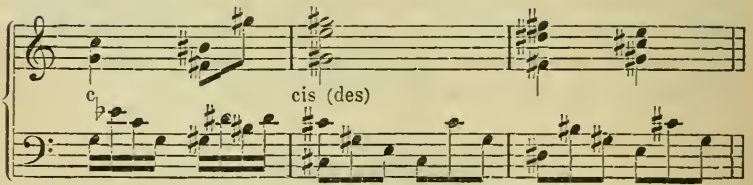
133. Schubert, op. 53.



134. Schubert, Sonate Nr. 8.



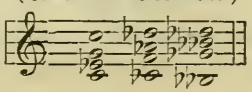
135. Beethoven. Emoll-Sonate, op. 90, I.



6.

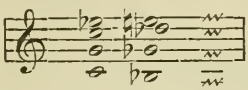
(Cmoll zu Gesmoll.)

136.



(Folgt Seite 54.)

innerhalb des Tonsystems den geringsten Höhenunterschied bildet, 2) der gänzliche Mangel an Beziehung beider Tonarten, 3) die chromatische Fortschreitung in drei Stimmen, von denen eine sich in der verminderten Terz bewegt, 4) die durchaus gerechtfertigte Verwechselung des Dominantaccordes mit dem übermässigen Sextaccord in Umkehrung,

137. 

welche die Nr. 132 gegebene Auflösung leicht als falsch erscheinen lässt. (Die falsche Quintenfortschreitung des übermässigen Sextaccordes ist wohlklingend und häufig.)

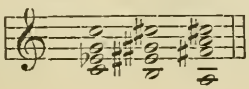
Verwerfen lässt sich auch diese Modulation deshalb noch nicht; ebensowenig kann man ihr Vorkommen leugnen, wenn auch dem Verfasser ein Beispiel nicht zur Hand ist. Bei längerem Verweilen auf dem zweiten (Septimen-) Accord in rhythmisch bewegtem Satze, durch andere kühne Fortschreitungen vorbereitet, kann auch diese ihre passende Stelle finden.

Bei allen Accorden, die verschiedenen Tonarten angehören können, entscheidet das Ohr für die nächstliegende. So, wenn auf F dur G dur folgt, betrachtet das Ohr dies nicht als tonischen G durdreiklang, sondern als Oberdominante des näherliegenden C dur. Ist der mehrdeutige Accord eine Dissonanz, so erwartet das Ohr diejenige Auflösung, die ihm nach seiner nächstliegenden Bedeutung zukommt, und empfindet jede andere Auflösung als Trugfortschreitung.

Wenn in vorliegendem Fall z. B. die Auffassung des zweiten Accordes als übermässigen Sextaccordes (oben Nr. 137) wirklich näher liegt, so empfindet das Ohr die Nr. 132 Seite 51 gegebene Auflösung des Septimenaccordes als Trugfortschreitung.

6.

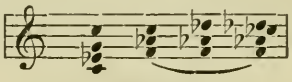
(C moll zu Fis moll.)

138. 

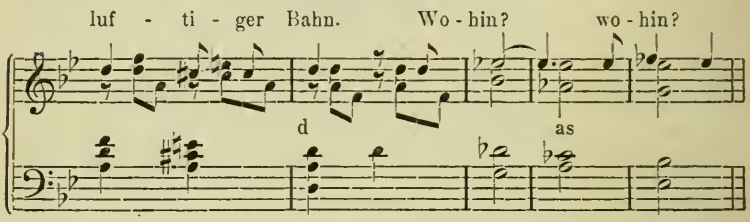
(Folgt Seite 55.)

Wie die gleichen: von Dur zu Dur, Moll zu Dur, Dur zu Moll — durch Stimmführung wohlbegründet. Die gute Stimmführung ergiebt sich aber wiederum aus der Einfachheit der harmonischen Contraction:

139.



140. Schubert, Schwanengesang. Nr. 3.

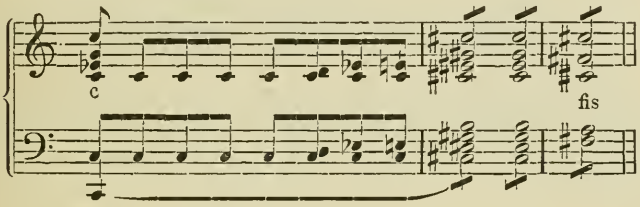


Von Moll zu Moll haben sich die Quartenzirkel - Modulationen wieder ergiebig gezeigt, so dass wir hier kein Beispiel schuldig bleiben mussten.

Diesen Uebergang charakterisirt schon die doppelt übermässige Prime (**es-eis**) als enharmonische Umschreibung des links stehenden im Quartenzirkel. Um so wichtiger ist sein Vorkommen bei Schubert. Die Bestimmung, ob hier eine Umschreibung oder wirklich unser Uebergang vorliegt, bleibe dem Leser überlassen.

Schubert, op. 24, Nr. 1.

141.



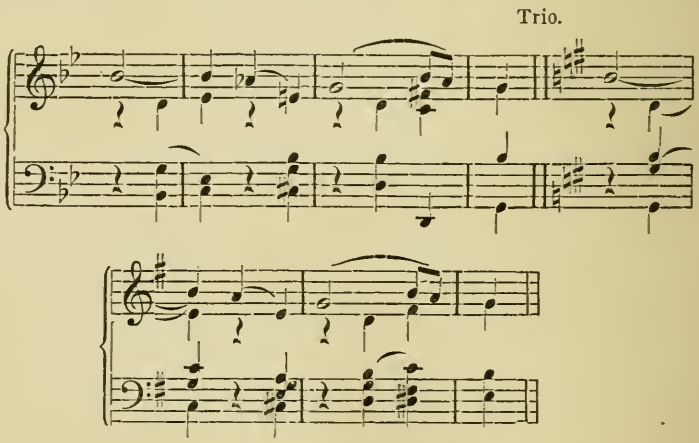
Abgesehen von dem trüben Moll-Moll überhaupt, ist es die kleine Terz des ersten Accordes, welche die Quintenzirkel-Modulation erschwert, so dass wir zu 3 und 5 kein Beispiel bringen konnten.

§ 5.

Wechsel des Tongeschlechts.

Wenn in zusammengesetzten Formen selbständige Sätze unmittelbar auf einander folgen, so tritt sehr häufig ein Wechsel des Tongeschlechts ein. Variationen über ein Dur-Thema lassen selten eine Moll-Variation (Minore) vermissen, ebenso Variationen über ein Moll-Thema selten eine Dur-Variation (Maggiore). Demselben Verhältnisse begegnen wir sehr häufig in zusammengesetzten Liedformen zwischen dem Hauptsatz und dem Trio. In Mozart's Gmoll-Quintett z. B. knüpft das Trio in Dur an die letzte Phrase des Hauptsatzes in Moll an:

142.

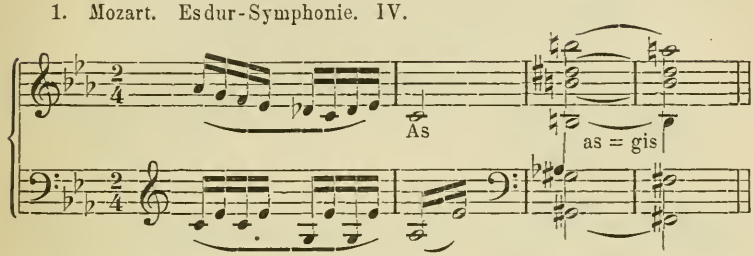


Auch in der Gmoll-Symphonie ist das Trio in Gdur. Ebenso verhält es sich in Beethoven's Cmoll- und Dmoll-Symphonie und unzähligen anderen Compositionen. Das umgekehrte Verhältniss ist seltener, aber immerhin auch häufig genug.

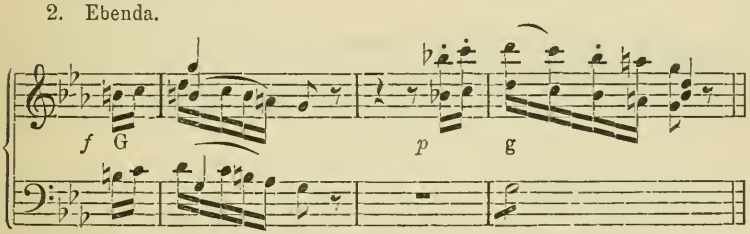
Im Verlauf von Musikstücken dagegen ist zwischen einzelnen aufeinanderfolgenden Accorden die Verwandlung von Dur in Moll häufiger als die umgekehrte.

143. Beispiele von Mozart:

1. Mozart. Esdur-Symphonie. IV.

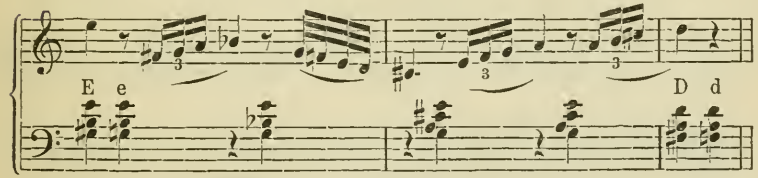


2. Ebenda.



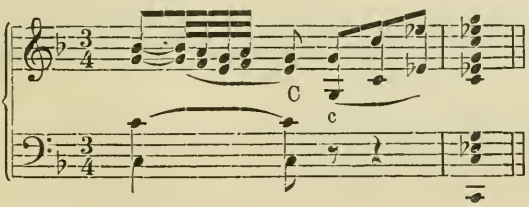
3. Cdur-Symphonie. I.

coll. 8.



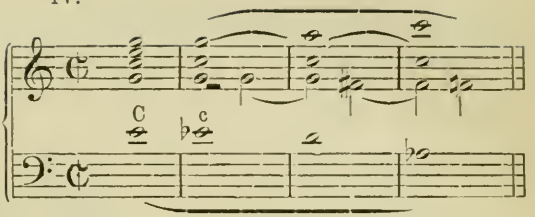
II.

4.



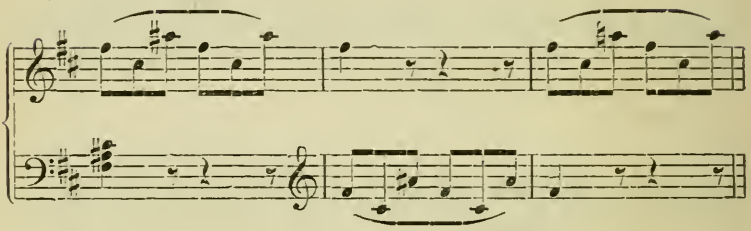
IV.

5.

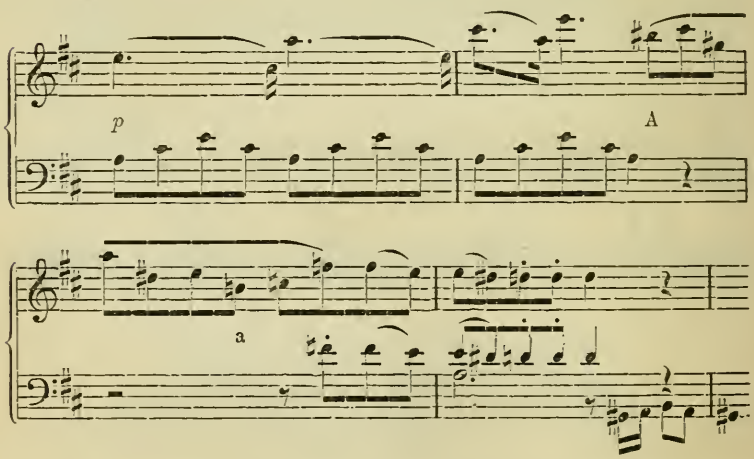


es Durchgang.

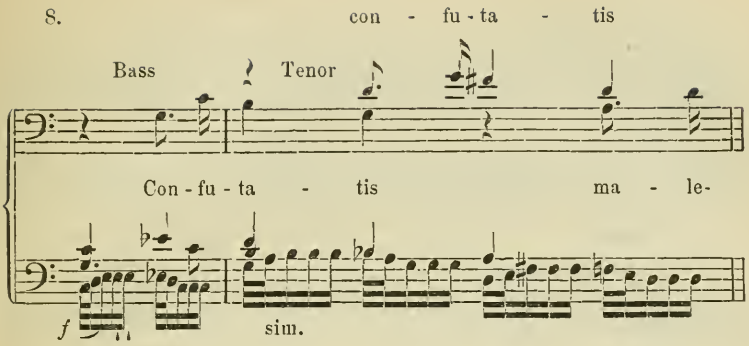
6. Sonate. D dur.



7. D dur-Concert.

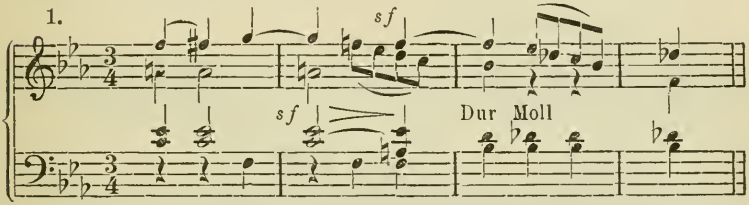


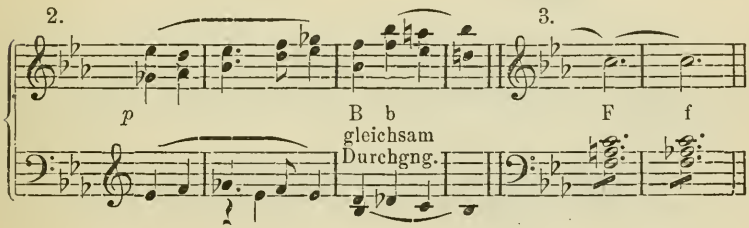
Als besonders gross in seiner Einfachheit ist das „Confutatis“ des Requiem zu erwähnen:

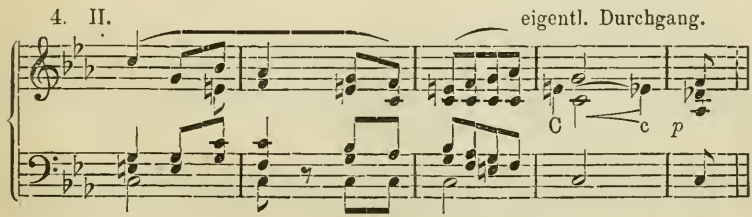


144. Beispiele von Beethoven:

1. Beethoven. Eroica. I.

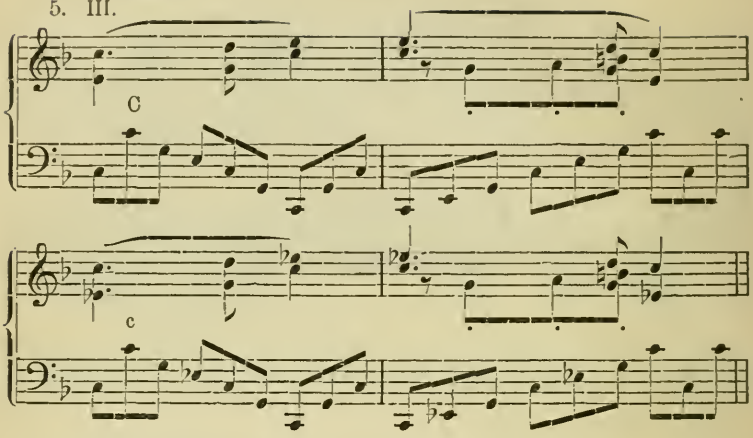




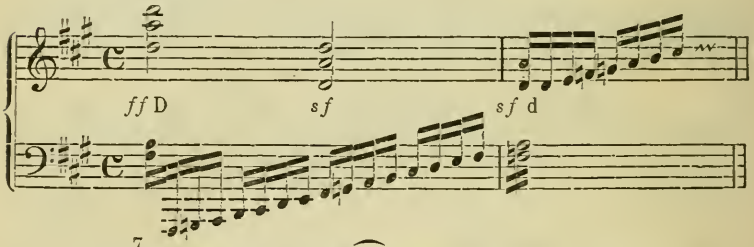


Achte Symphonie.

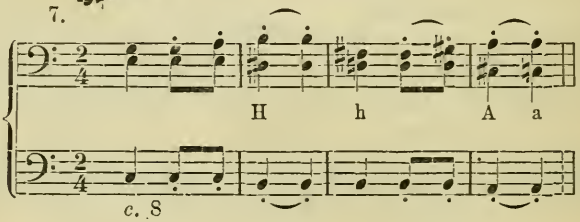
5. III.



6. Siebente Symphonie.

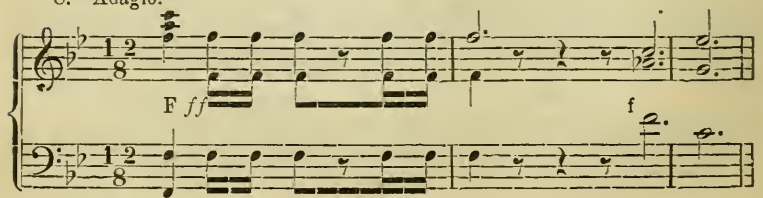


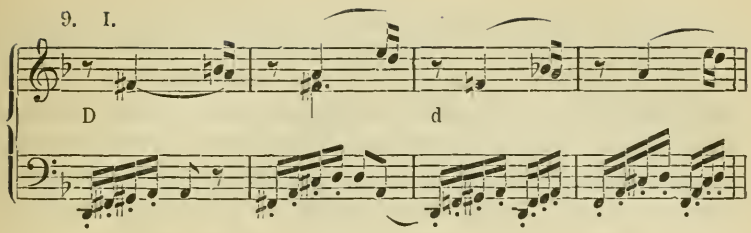
7.



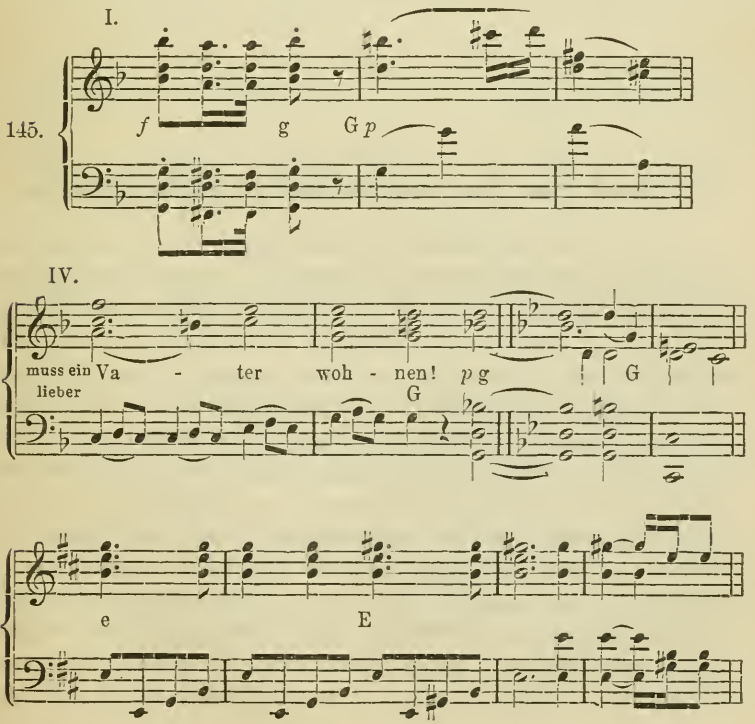
Neunte Symphonie.

8. Adagio.





Folgt dagegen im Verlauf des Satzes der Duraccord auf den Mollaccord, so nimmt er zu leicht die Natur des Leitaccordes an; die erhöhte Terz erscheint als Dominantterz (Leitton). Doch giebt es auch Fälle, in denen dies nicht geschieht. Der transcendente Charakter der letzten Werke Beethoven's erzeugt nicht selten derartige Erscheinungen. Die drei folgenden Beispiele gehören der neunten Symphonie an:



In dem ersten dieser Beispiele verwandelt sich die Unterdominante von Dmoll in die Unterdominante von Ddur. In dem zweiten Beispiele verwandelt sich gmoll (nachdem es soeben aus der Oberdominante von Cdur entstanden) sofort wieder in Gdur, allerdings mit dem Charakter des Leitaccordes (Oberdominante). In dem letzten Beispiele ist das Emoll wirklich durch Modulation gewonnen, mithin Tonica, und verwandelt sich in Edur; hier haben wir also ein besonders reines Beispiel vor uns, welches dadurch nichts einbüsst, dass Edur nachher Unterdominante von Hdur wird.

Dass der Wechsel des Tongeschlechts nicht eigentlich zur Modulation (Wechsel der Tonart) gehört, ist aus der Harmonielehre (§ 47) bekannt, doch bildet er ein sehr wichtiges Hülfsmittel der Modulation, weil er mit einem Schlage andere Verwandtschaften eröffnet, wie aus den ersten vier Paragraphen deutlich hervorgeht.

---

§ 6.

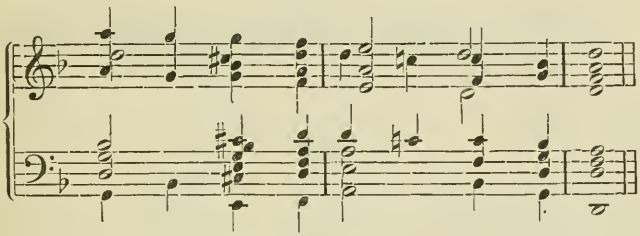
Wechsel des Tongeschlechts in Uebergängen.

Dagegen ist bei förmlichen Uebergängen durch dissonirende Accorde Moll-Dur häufiger. Bekannt ist, dass bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts der Duraccord am Schluss von Mollsätzen regelmässig war. Beweis liefern die 48 Moll-Compositionen des wohltemperirten Klaviers. Mozart erst verschaffte dem Mollaccord das unbedingte Schlussrecht. Die Terz hat sich ihren consonirenden Charakter langsam und allmälig erkämpft. Im Alterthume war sie Dissonanz: der Wohllaut ihres Zusammenklanges blieb unbeachtet, weil sie immer als Leitton zur Quarte, dem Endpunkte des Tetrachordes, aufgefasst wurde. Im Mittelalter wurde der Schluss des Tonstückes meist ohne Terz, nur mit der „vollkommenen“ Consonanz der Quinte gemacht. Doch war die grosse Terz im Schlussaccorde zulässig, im vielstimmigen Satz unvermeidlich, und in zunehmendem Gebrauch. Dieser Zustand währte bis Ende des sechszehnten Jahrhunderts; besteht z. B. in den Werken des Palestrina

und Orlando di Lasso; doch kommt ganz vereinzelt, und vielleicht zweifelhaft, der Schluss mit der Mollterz vor.

Vom XVII. Jahrhunderte an ist, bei vorherrschender Molltonart, der Durdreiklang als Schlussaccord regelmässig bis zur zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Doch sind Ausnahmen und zweifelhafte Fälle immerhin nicht selten: eine der erhabensten bildet der Schluss der D moll-Toccata von Bach:

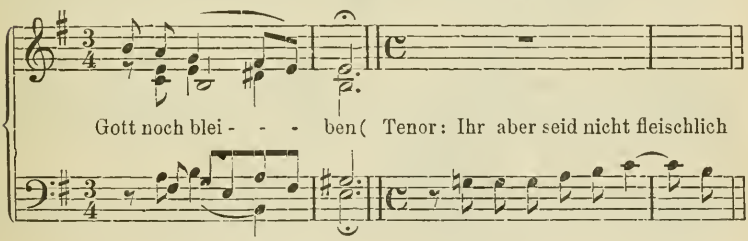
146.



dessen beide letzten Takte gewissermassen die antike Scala (Moll ohne Erhöhungen) darstellen.

Dagegen spricht recht auffällig für die Regelmässigkeit des Schlusses mit der Durterz bei Bach eine Stelle der fünfstimmigen Motette: „Jesu, meine Freude", welche einen Theil in E dur mit **gis** schliesst, obwohl der unmittelbar folgende in Gdur mit dem Tone **g** in derselben Stimme beginnt:

147. *Allegro non tanto.*



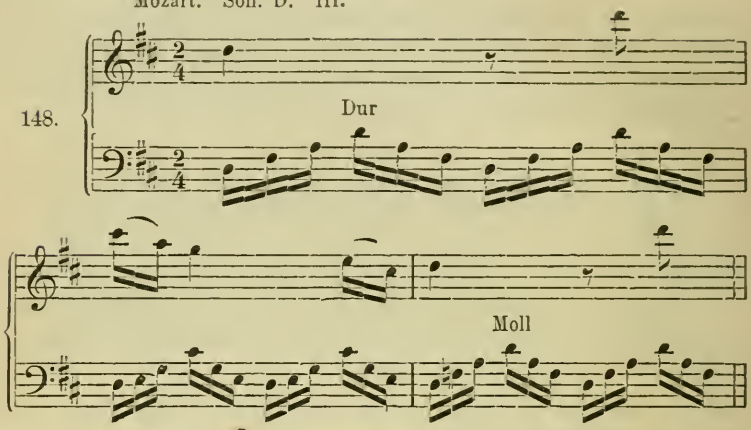
Bei den Meistern der folgenden Periode (Haydn, Mozart, Beethoven) kommt aber, bei entschiedenem Uebergewicht der Durtonart, der Mollschluss zu vollem Rechte, und macht nur in absichtlicher Anlehnung oder behufs besonderer Klangwirkung den vorerwähnten Schlussweisen Platz.

Von diesen Fällen abgesehen ist sowohl Moll-Dur wie Dur-Moll

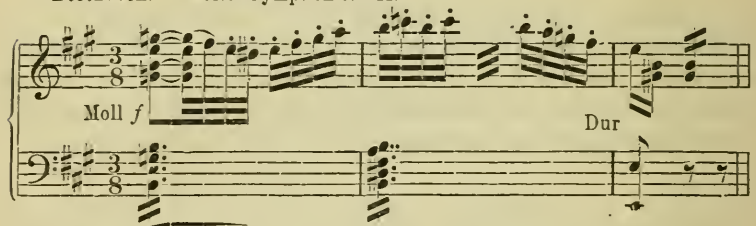
nicht eben häufig, am häufigsten in der Anknüpfung einzelner Glieder der grösseren Formen.

Mozart. Son. D. III.

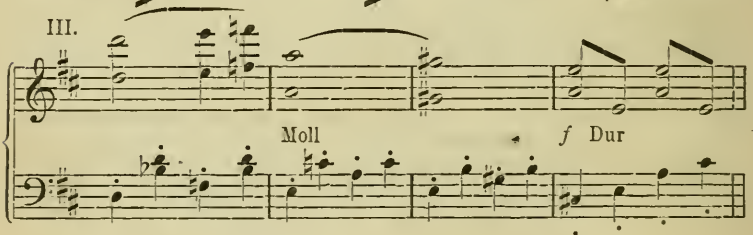
148.



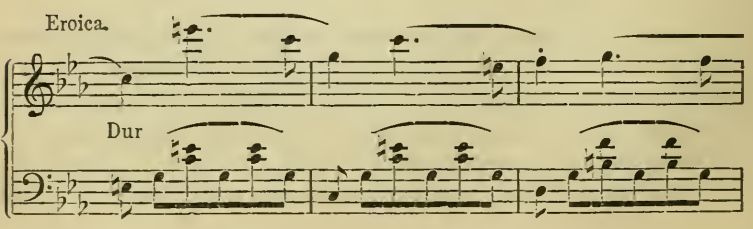
Beethoven. Zweite Symphonie. II.

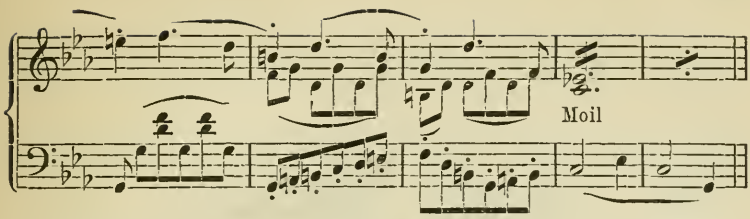


III.



Eroica.

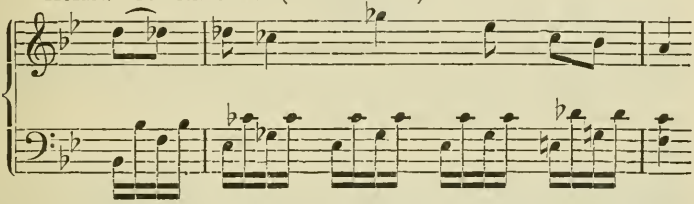




Der Wechsel des Tongeschlechts dehnt sich auch auf die Neben- und Mischaccorde aus. In folgender alltäglicher Halbcadenz der Durtonart tritt dieser Wechsel recht deutlich hervor. Keiner von diesen Accorden hebt die Tonica **b** wirklich auf, obgleich die Stufen **b, ces, c, des, d, es, e, f, ges, g, a** vorkommen.

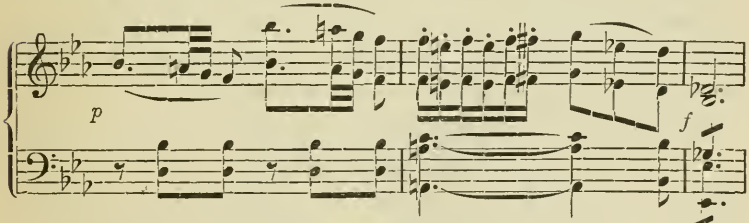
Mozart. Divertimento. (Bdur-Sonate.)

149.



Bei demselben Meister finden wir eine Stelle, wo, nach einem zarten und hellen B dur-Satz unter Führung hochliegender Geigen, plötzlich das Orchester tief und trübe mit dem Nebenseptimenaccord der vierten Stufe von B moll einsetzt, so also das Tongeschlecht in einem frei eintretenden Neben-Septimenaccorde wechselnd.

150. Mozart. Gmoll-Symphonie.

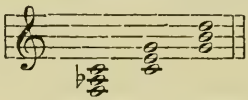


Auch das F dur in der berühmten glanzvollen Cadenz aus Beethoven's Adur-Symphonie, welche in der Harmonielehre S. 174 erklärt wurde, ist als ein nach Dur hinübergenommener Nebendreiklang der Molltonart zu betrachten.

§ 7.

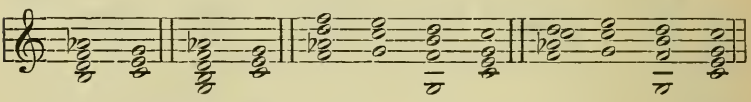
Durtonart mit Mollsexte.

Der Unterdominant-Dreiklang der Durtonart wird häufig mit kleiner Terz, mithin als Mollaccord, gebildet:

151. 

woraus sich noch ein verminderter Septimenaccord und kleiner Nonenaccord mit Auflösung in den tonischen Durdreiklang, sowie ein verminderter Nebendreiklang und ein Nebenseptimenaccord der II. Stufe mit verminderter Quinte ergiebt:

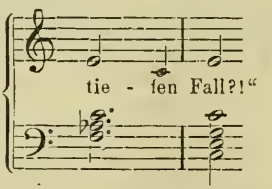
152



Beispiele bei den Klassikern, besonders Beethoven, sind zahlreich.

Auch bilden sich natürlicherweise andere Neben- und Misch-Accorde aus dem Material dieser Tonart, die Hauptmann Moll-Durtonart correct aber nicht eben anschaulich bezeichnet hat.

So bildet Rubinstein in der Oper „die Maccabäer“ den Nebenseptimenaccord der vierten Stufe dieser Tonart bei den Worten der Leah: „Doch wer wird Israel erretten von seinem

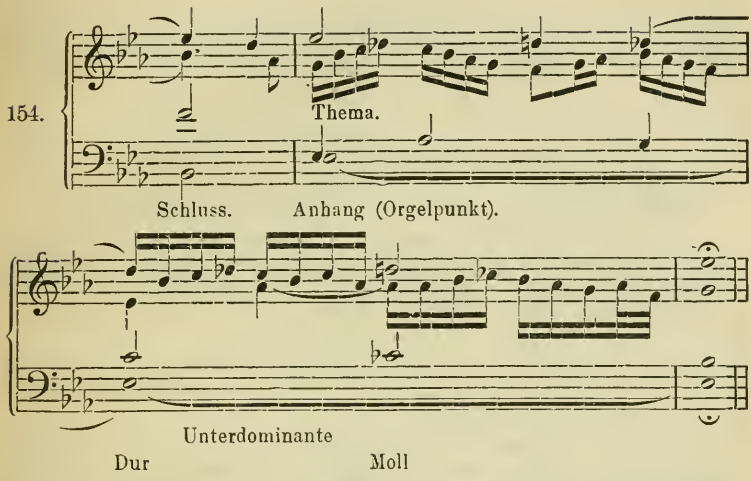
153. 

indem er ihn geradezu als Unterdominante behandelt.

Der unmittelbare Uebergang aus Dur-Unterdominante in Moll-Unterdominante durch chromatischen Durchgang bei Bach (besonders

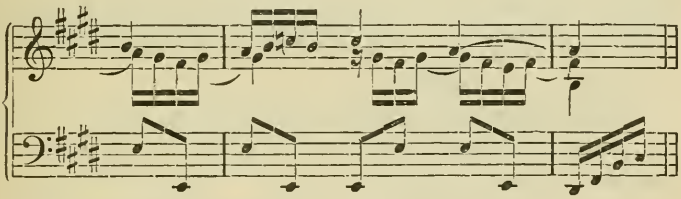
in Schlüssen) häufig. Statt vieler Beispiele folgt hier der schöne Schluss des Esdur-Praeludiums Wtp. Kl. I., Nr. 7:

154.



In folgendem Beispiel des Edur-Praeludiums, Wtp. Kl. II. 9, verbindet sich die Moll-Unterdominante mit dem Vorhalt der Durterz.

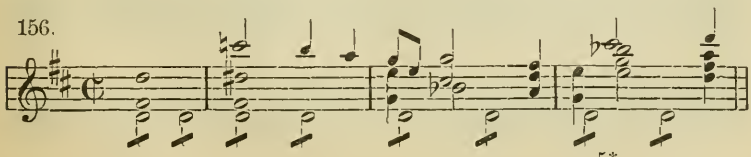
155.



Hier ist **c** die Mollsexte, **gis** die Durterz.

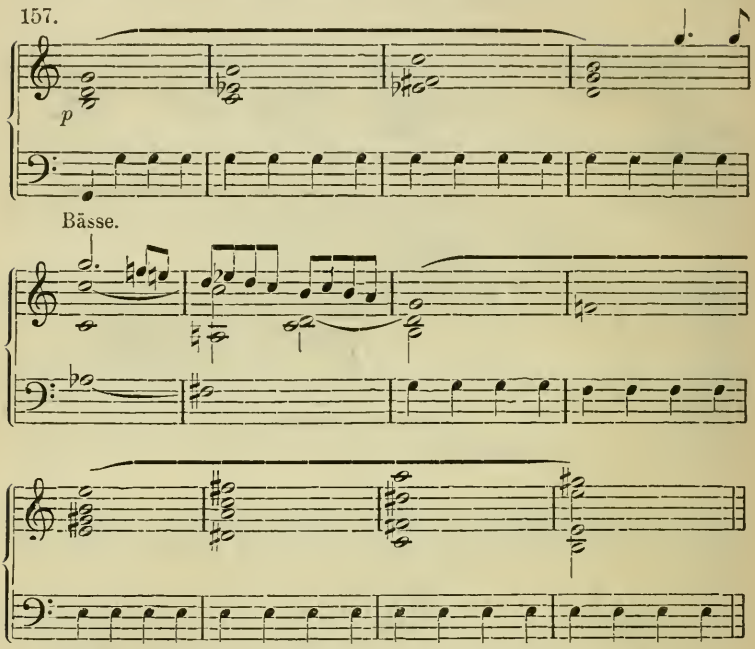
Auch Mozart hat vielfach Gebrauch gemacht von dieser, bald herb-süssen, bald schneidig-scharfen Vermischung der Tongeschlechter. So im Nachsatze des ersten Themas des Allegro der Don Juan-Ouvertüre, dem die schnell vorüberhuschende Mollsexte einen Anflug von Herbigkeit verleiht, einem unterdrückten Seufzer oder einer flüchtigen Wolke vergleichbar.

156.



Ein besonders wohlklingendes Beispiel bietet das Finale der Cdur-Symphonie beim Beginn der Durchführung.

157.

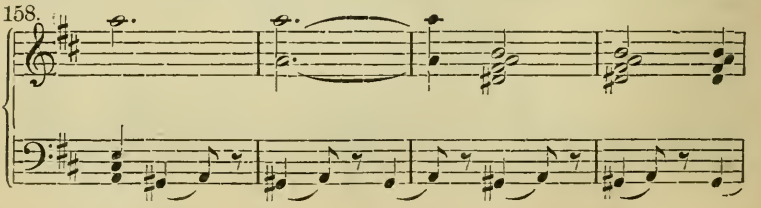


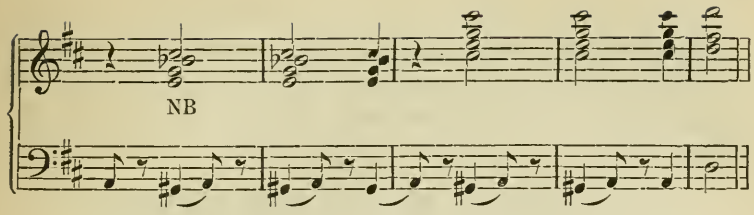
Beispiele sind sehr zahlreich und leicht zu finden, weshalb wir hier nur noch an die Gmoll-Symphonie, die Zauberflöten- und Titus-Ouvertüre erinnern wollen.

(Auch der Gebrauch des übermässigen Sextaccordes in Dur beruht zum grössern Theil auf der Mollsexte als Bass dieses Accordes.)

Beethoven macht auch von dieser Nuance weit reicheren Gebrauch als seine grossen Vorgänger. Alle seine Werke bieten zahlreiche in die Augen fallende Beispiele der vielseitigsten Anwendung derselben.

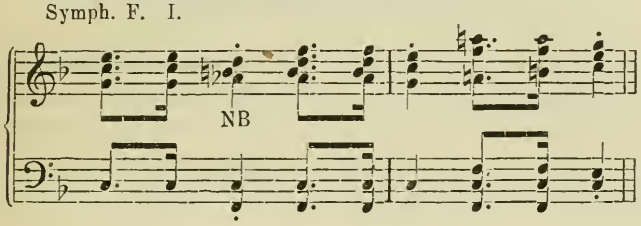
158.



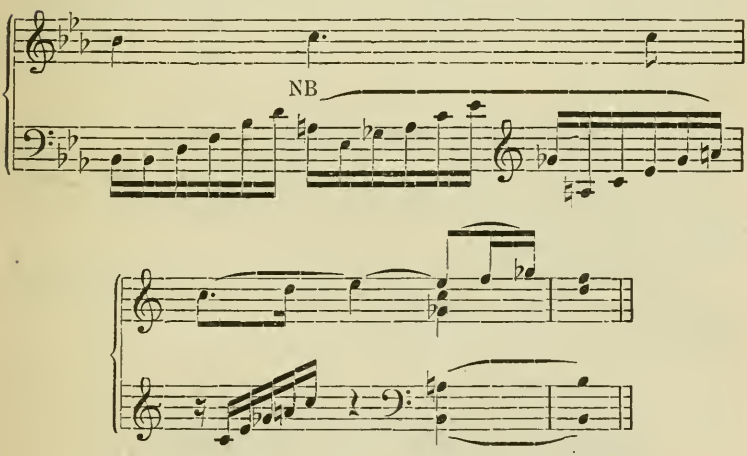


Symph. F. I.

159.

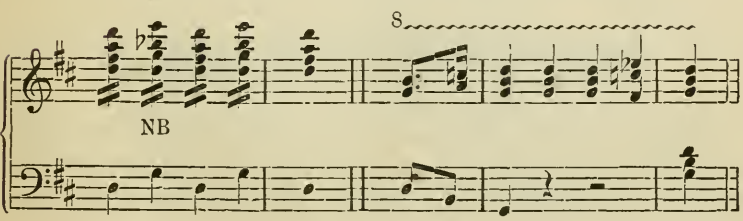


160. Symph. B. II.



161. Symph. II.

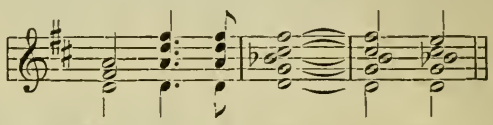
162. Ebenda.



Um auch den grössten Meister unter den Zeitgenossen hier anzuführen, folgt eine Stelle aus Wagner's Tannhäuser, in welcher sich wieder, wie in dem oben angeführten Bach'schen Beispiel, die Durterz mit der Mollsexte verbindet, allerdings mit einer Klangwirkung, welche die Zeit Bach's kaum zu ahnen vermochte.

163.

Chor der Sirenen



Der Rüpeltanz aus Mendelssohn's Sommernachtstraum-Musik: Dur mit Neben-Septimenaccord II des Mollgeschlechts, sei noch erwähnt; das Originellste aber bietet in dieser Beziehung Schubert's Amoll-Sonate, op. 143, Satz II, wo jedoch experimentirende Absichtlichkeit nicht ausgeschlossen ist. (Vgl. S. 42.)

---

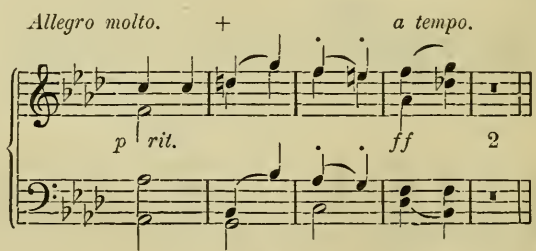
§ 8.

Molltonart mit grosser Sexte.

Selten ist dagegen der harmonische Gebrauch der grossen Sexte in der Molltonart, weil er dem genetischen Prinzip der Tonartbildung widerspricht.

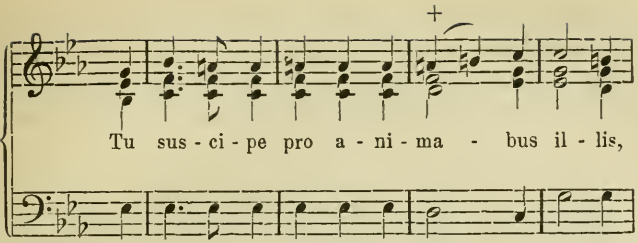
Das auffallendste Beispiel dieses Gebrauches, welches allerdings dem Ohre nicht ohne Widerstreben eingeht, befindet sich in der Asdur-Sonate op. 110 von Beethoven.

164.



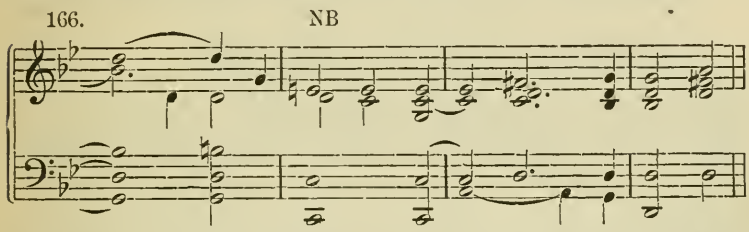
Auch die folgenden Takte aus Mozart's Requiem gehören hierher, wenn man den Accord **d f a** bereits zu dem folgenden **c moll** rechnet; doch ist diese Anschauung berechtigten Zweifeln unterworfen.

165.



Vielleicht ist auch folgender Zug aus dem überschwänglich erhabenen Schlusschor der neunten Symphonie hierherzuzählen:

166.

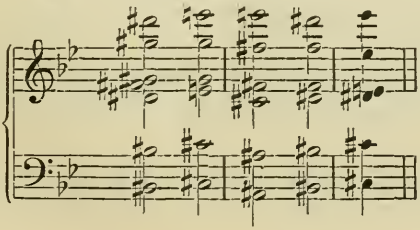


Meist macht sich die accordbildende Dursexte (melodische Molltonart) als melodischer Durchgang geltend, der die Harmonik beeinflusst, indem er entweder eine Modulation erzwingt, oder mit anderen harmoniefreien Tönen Combinationen eingeht. Obige Beispiele, denen sich wohl noch andere hinzufügen lassen, machen davon eine Ausnahme, weil in ihnen die Accordbildung selbständiger erscheint.

In folgendem Mozart'schem Beispiel, welches für zahlreiche gleichartige stehen möge, entsteht aus der grossen Sexte der Molltonart, cis moll, ein scheinbarer Dominantseptimenaccord H dur, und es ist hier streitig, ob man eine Trugfortschreitung oder eine Folge leitereigner dissonirender Hauptaccorde anzunehmen habe.

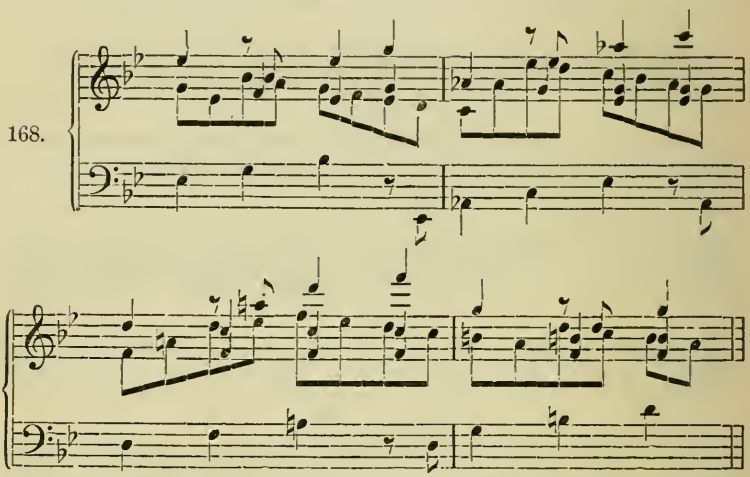
Mozart. Gmoll-Symphonie IV.

167.



Bemerkenswerth und oft, wiewohl zu anderen Zwecken, angeführt ist noch eine Stelle der Gmoll-Symphonie, in welcher das Tonartgefühl durch den Gebrauch der grossen Sexte entschieden beunruhigt wird, während die anstürmende Melodik des Satzes dadurch gewinnt.

168.

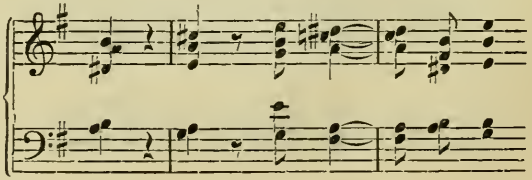


Hier folgt auf den Unterdominant-Septimenaccord von Esdur der Neben-Septimenaccord d-f-a-c, statt d-f-as-c, behufs Ueberführung nach cmoll. Aehnliche, aber weniger auffällige und bedeutende Erscheinungen dieser Art finden sich bei Mozart häufiger als bei Beethoven, und werden uns auch noch später begegnen. Man ist vielleicht zu der Annahme berechtigt, dass in Beethoven das Tonartgefühl eine noch grössere Befestigung gefunden habe, als in seinen Vorgängern.

Bach zeigt sich auch hier harmonisch ziemlich rücksichtslos, indem er, der Consequenz der Stimmführung gehorchend, harmonisch und melodisch Moll nahe an einander rückt.

Bach. Vocalmotette à 5. Jesu, meine Freude.

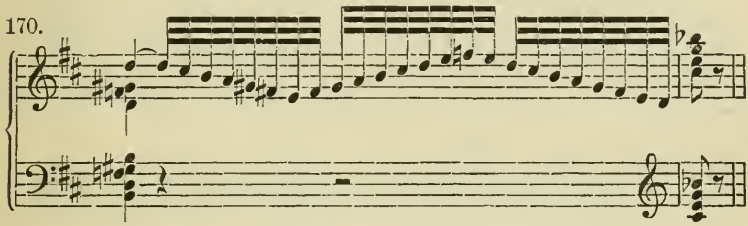
169



Hier erzeugt die aufwärts strebende grosse Sexte der melodischen Molltonleiter einen Durchgangsaccord, der nur scheinbar der Dominantseptimenaccord von Ddur ist. Kurz darauf erscheint der verminderte Septimenaccord mit der kleinen Sexte der harmonischen Molltonart. (Da das melodische Moll wesentlich in einer melodischen Abweichung von der Molltonart besteht, so kann man auch eigentlich nur von einer melodischen Molltonleiter, nicht Tonart, sprechen.)

Bach bildet melodisch Moll auch abwärts mit erhöhter Septime und Sexte, und geht dabei so weit, dass er gleichzeitig im Accord die harmonische Molltonart, in der Einzelstimme die melodische Molltonleiter braucht.

170.



Dass er dabei vollkommen logisch verfährt, versteht sich bei diesem Meister von selbst, und soll an anderer Stelle erörtert werden. Gelegentlich verfahren spätere Meister ähnlich.

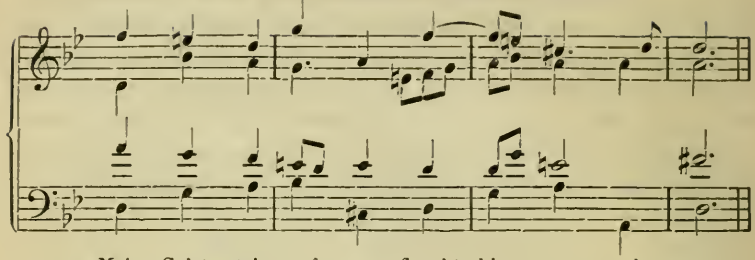
---

§ 9.

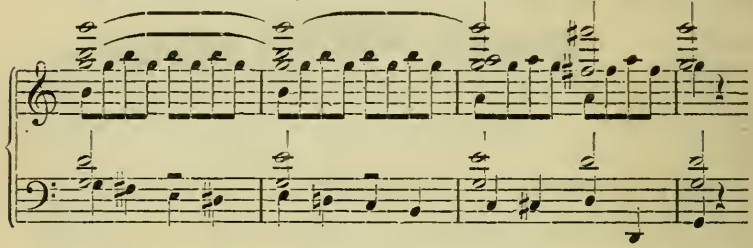
Modulationen mit dem Oberdominantdreiklang an Stelle des Septimenaccordes.

Der Dreiklang der Oberdominante vertritt den Septimenaccord in allen Fällen, wo aus dem Zusammenhang die Septime leicht ergänzt werden kann. Geht die Unterdominante voran, so gewinnt er ganz den Charakter eines Leit-Accordes. Zuweilen entscheidet nur ein Vortheil der Stimmführung für den einen oder den anderen Accord, zuweilen auch die vollkommene Reinheit des Dreiklanges für diesen, während die Septime als Dissonanz vermieden wird. In folgenden beiden Beispielen tritt der Dominantdreiklang in der Cadenz (ohne Modulation) an die Stelle des Septimenaccordes:

171. Bach. Motette à S. Komm, Jesu, komm. Choral.



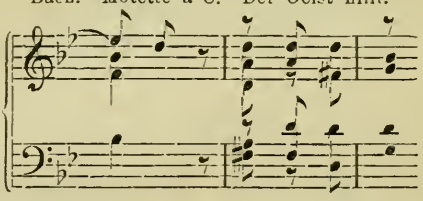
172. Mozart. Cdur-Symphonie.



Im folgenden Beispiel dient der Dominantdreiklang zu einer einfachen Modulation von B dur nach G moll.

Bach. Motette à S. Der Geist hilft.

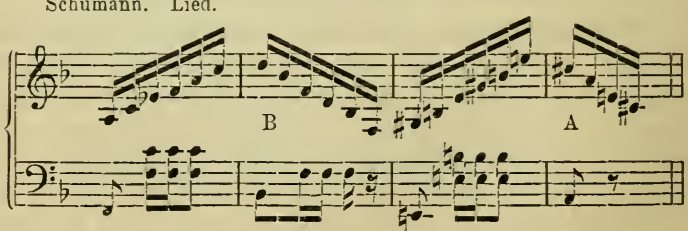
173.



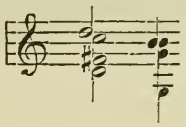
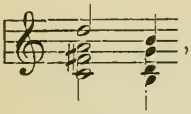
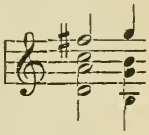
Etwas weiter modulirt:

Schumann. Lied.

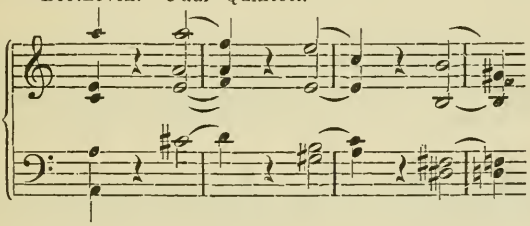
174.



Hier steht der Eduraccard an Stelle des Dominantseptimenaccordes **e-gis-h-d.**

Aus der praktischen Harmonielehre ist bekannt, dass die Meister bei der Auflösung der dissonirenden Hauptaccorde die Fortschreitung der Secunde in den Einklang  , aus der None in die Octave  , aus der Septime in die Octave  grundsätzlich vermeiden. (Alle diese Fälle sind nur der verschiedene Ausdruck eines einzigen.) Daher erscheint auch überall der Dominantdreiklang statt des Septimenaccordes, wo dieser solche Fortschreitungen ergeben würde.

Beethoven. Cdur-Quintett.

175. 

§ 10.

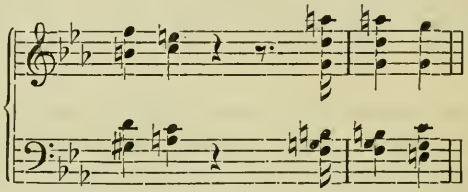
Modulation mit dem Nonenaccord.

Der grosse Nonenaccord fügt dem Dominant-Septimenaccord noch eine grosse Terz hinzu. Diese grosse Terz wird meist als Vorhalt behandelt, d. h. sie löst sich in den Septimenaccord auf, ehe dieser sich weiter auflöst. Wo dies nicht geschieht, also der Nonenaccord im Ganzen aufgelöst wird, erleichtert die grosse None keine Modulation, erschwert die meisten, und macht einige fast unmöglich. Neuere Meister, vor allen Richard Wagner, haben dem grossen Nonenaccorde entzückende Klangwirkungen abgewonnen; die Klassiker bedienen sich seiner selten, es sei denn in einer Weise, welcher die None als harmoniefreien Ton erscheinen lässt.

Die grosse None, als grosse Sexte der Tonart, stellt das Durtongeschlecht fest, widerstrebt daher auf's äusserste der Auflösung nach Moll. Man findet daher bei den Klassikern den grossen Nonenaccord nur bei naheliegenden Modulationen von Dur zu Dur und Moll zu Dur.

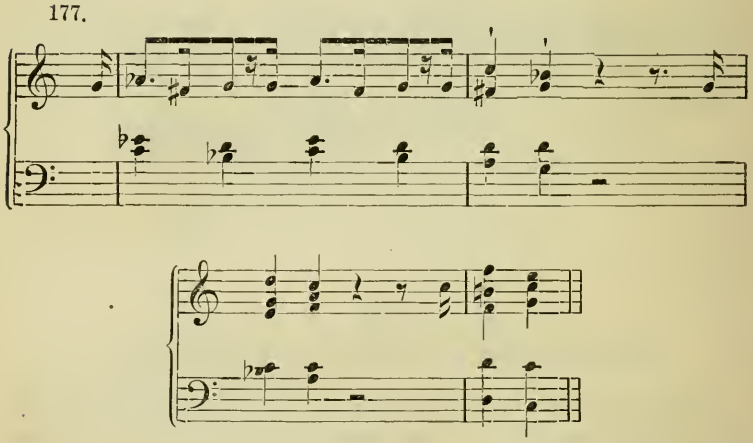
Von Amoll nach Cdur modulirt Beethoven mit dem grossen Nonenaccorde in der Cmoll-Sonate, op. 111:

176.



von Gmoll nach Fdur Mozart in der berühmten Cmoll-Fantasie:

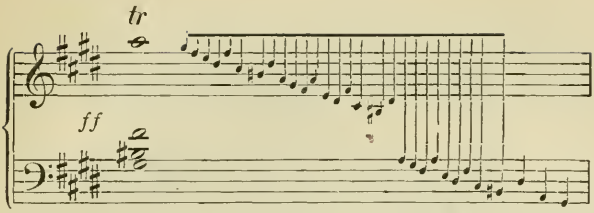
177.



Dagegen ist der kleine Nonenaccord bei den Klassikern weit mehr in Gebrauch, obgleich er hinsichtlich der Accordbildung denselben Bedingungen unterworfen ist, wie der grosse. Da er aber nach § 7 in der Durtonart harmonisch construirt werden kann, so schliesst er die Auflösung nach Dur nicht aus. Der leidenschaftlich anstürmende Schluss von Beethoven's Cismoll-Sonate gipfelt in einem kleinen Nonenaccord:

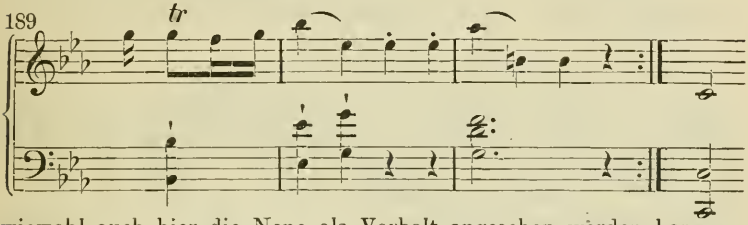
Beethoven.

180.



Zur Modulation in die Parallele benutzt Mozart den kleinen Nonenaccord in der Cmoll-Sonate:

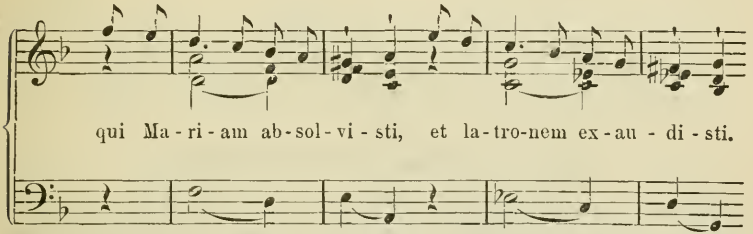
189



wiewohl auch hier die None als Vorhalt angesehen werden kann.

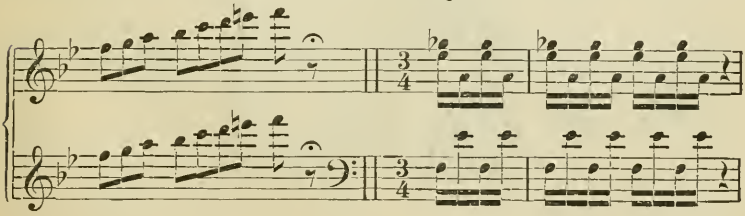
Im Requiem macht Mozart zweimal hintereinander eine naheliegende Modulation mit dem kleinen Nonenaccord, wobei die None ausnahmsweise in der Mittelstimme liegt.

190.

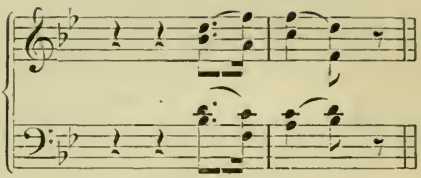


Im Scherzo der grossen Bdur-Sonate op. 106 führt Beethoven das erste Tempo durch den kleinen Nonenaccord wieder ein, nachdem er vorher das Presto $^2/_4$ auf die Oberdominante geführt, und hier die Fdur-Tonleiter als Cadenz gebraucht hat.

191. 8 Tempo I.

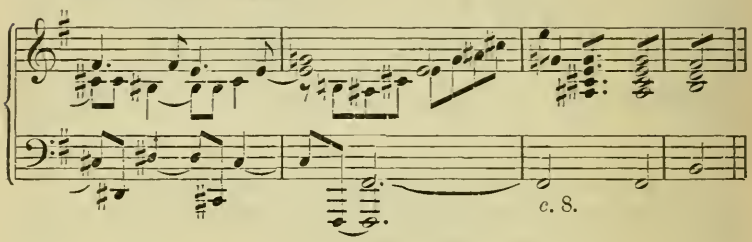


p dol.



Zur Modulation von cismoll nach hmoll bedient sich Schumann des kleinen Nonenaccordes **fis-ais-cis-e-g**.

192. Schumann. Zwielicht.



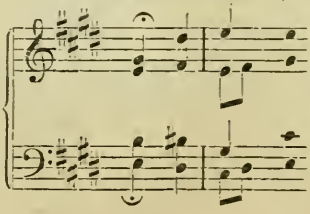
§ 11.

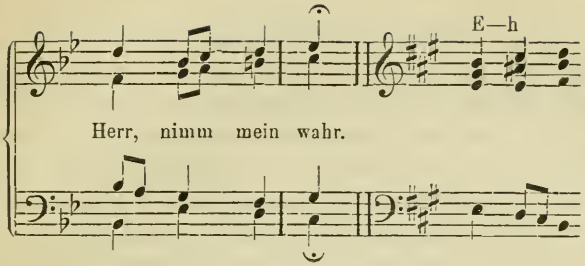
Der verminderte Dreiklang

wird von den Klassikern, besonders Mozart, sehr häufig an Stelle des Dominantaccordes gebraucht, weil er sich leicht durch glatte Stimmführung ergiebt. Eine besondere Absicht liegt diesem Gebrauch selten zu Grunde.

Bach. (Matth. Pass. 21.)

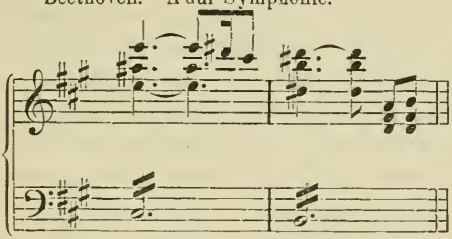
193.





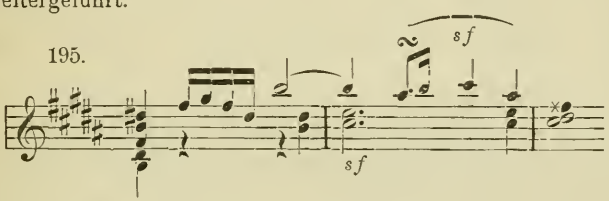
Beethoven. A dur-Symphonie.

194.



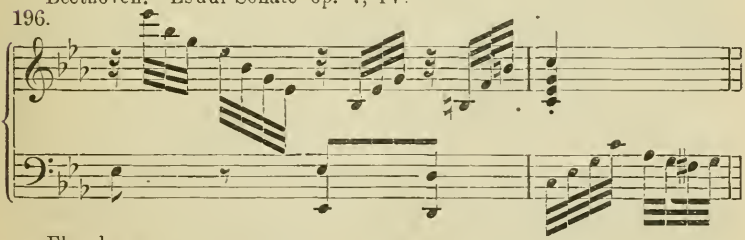
In der Fisdur-Sonate, op. 78, wird der verminderte Dreiklang als dissonirender Hauptaccord H dur ein-, als Nebendreiklang II gismoll weitergeführt.

195.

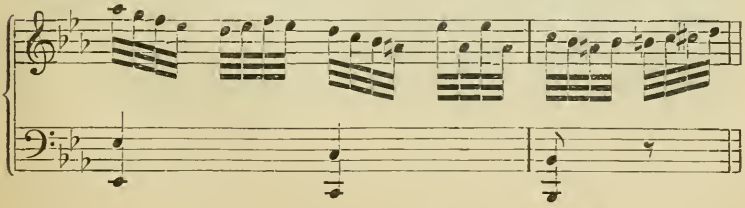


Beethoven. Es dur-Sonate op. 7, IV.

196.



Ebenda.



Anmerkung.

Zu diesem und den beiden folgenden Accorden ist zu bemerken, dass man sie allgemein als Grundaccorde und selbständige Accorde ansieht und benennt. Da wir aber seit Rameau, und mit vollem Recht, die Stufen der Tonart als Bestandtheile der Hauptdreiklänge betrachten, so ist unbestreitbar der Grundton dieser Accorde die Terz der Oberdominante. Da nun aber die Terz als solche wieder einen Grundton voraussetzt, so ist die Oberdominante der eigentliche Grundton der vorliegenden Accorde. Nichtsdestoweniger erscheint die, diesem Verhältniss entsprechende, Bezeichnung derselben als unvollständige Accorde anstössig, weil die beiden wichtigsten von ihnen, der kleine und verminderte Septimenaccord, der Anschauung unendlich geläufiger sind als ihre Erzeuger, die Nonenaccorde. Auch der, wenn auch nur abstrakt logische, Widerspruch in dem Begriff eines Grundaccordes ohne Grundton befestigt den bestehenden Gebrauch, bei dem es innerhalb der Schule immer bleiben mag. Ausgelernten aber kann die Bekanntschaft mit dem was wirklich, natürlich, genetisch und systematisch richtig ist, nicht mehr aus methodischen Gründen vorenthalten werden, wenn es auch an das, dem Künstler ohnehin unliebsame Abstraktionsvermögen erhebliche Ansprüche macht.

Als Gottfried Weber dieser an sich richtigen Anschauung Eingang in die Harmonielehre verschaffte, wurde er von S. W. Dehn gründlich abgeführt, und sah sich dessen logischer Schärfe gegenüber hülflos, weil er sich nur auf die Praxis und auf Kirnberger's ungeläutertes Denken stützen konnte. Hätte er Rameau selbst gekannt, so hätte er mit vorstehenden Argumenten dem Widerspruche begegnen können.

Dagegen suchte Dehn später die Sache selbst zu retten, deren Ausdruck durch Weber er so entschieden bekämpft hatte, indem er die Bestandtheile der Accorde als „Intervalle der Tonart“ allgemeingültigen Regeln unterwarf. In der Unterweisung von Anfängern und Compositionsschülern hat sich auch diese Form (als noch immer zu abstrakt) nicht bewährt (wie auch Verfassers vieljährige Lehrthätigkeit bestätigt), möchte sich aber für die erste Einführung in das wissenschaftliche Studium der Musik wohl empfehlen.

§ 12.

Der kleine Septimenaccord

wird zur Modulation nicht sehr häufig gebraucht, weil er ähnliche Eigenschaften, wenn auch gemildert, zeigt, wie der grosse Nonenaccord. Seine kleine Septime erscheint meist, besonders in Mittelstimme und Bass, als Vorhalt.

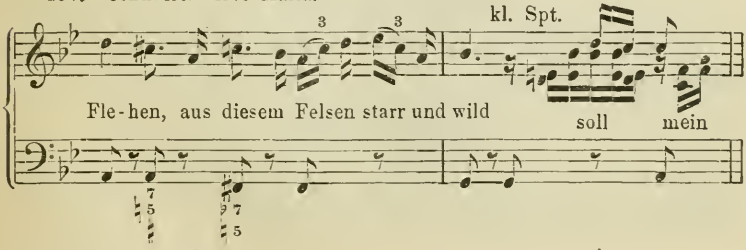
Als dissonirender Hauptaccord gehört er der Durtonart an, natürlich mit Oberdominantcharakter, als Nebenseptimenaccord der zweiten Stufe mit Unterdominantcharakter gehört er der Molltonart an. Nur um ersteren handelt es sich hier.

Doch muss erwähnt werden, dass häufig (oder doch zuweilen) der kleine Septimenaccord in der einen Art eingeführt, und in der anderen fortgeführt wird. Dies ist eine Art von enharmonischer Verwechselung, in welcher die Töne zwar nicht anders geschrieben werden, aber doch eine andere Bedeutung in der Tonart erhalten, z. B.

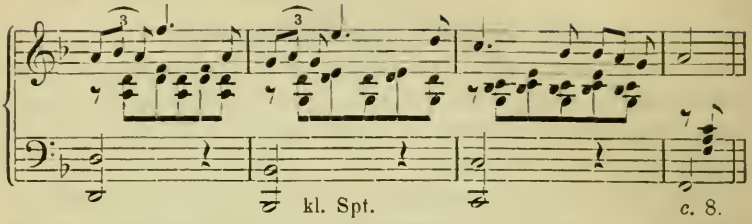
a	6	8 (1)
f	4	6
d	2	4
h	7	2
	in Dur,	in Moll.

Bei Mozart und Haydn kommen vielleicht Fälle derart nicht vor; bei Beethoven und Bach sind einzelne wahrscheinlich. Die beiden erstgenannten Meister schränkten die in anderthalb Jahrhunderten ausserordentlich weit gediehene Harmonik zu Gunsten der Totalität des Kunstwerkes, der künstlerischen Formbildung, ein. Nachdem die Form in ihren allgemeinen Grundzügen endgiltig festgestellt war, hob Beethoven diese Beschränkung wieder auf. Hierin liegt der Berührungspunkt dieses Meisters mit Bach, bei aller Verschiedenartigkeit beider Künstlerindividualitäten und der Anschauungen der Zeiten, denen sie angehörten.

197. Schubert. Ave Maria.



198. Schubert. Ständchen.



In beiden Beispielen erscheint der Septimenaccord bei seiner Einführung als Nebenseptimenaccord. Im ersten wird er als Hauptaccord aufgelöst, im zweiten geht er in den Dominantaccord von F über, so dass man das e des vorgehenden fast nur als Vorhalt zu **g-b-d** betrachten möchte.

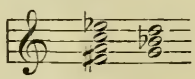
---

§ 13.

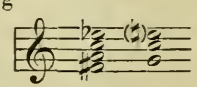
Der verminderte Septimenaccord

wird, nächst dem Dominantaccord, am meisten zur Modulation gebraucht, weil er sich in der Stimmführung leicht ergiebt, weil er an sich milde dissonirt, durch den Zusammenhang aber in der Dissonanz sehr gesteigert werden kann, weil er sich nach Dur und Moll auflöst, chromatisch und diatonisch in allen Stimmen gleichmässig fortschreitet und gelegentlich auch von der enharmonischen Verwechselung Gebrauch machen kann.

Wir haben hier zunächst nur mit dem verminderten Septimenaccord als dissonirenden Hauptaccord, der sich unmittelbar in den tonischen Dreiklang auflöst, zu thun.

199. 

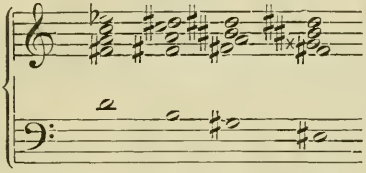
Freilich wird er vielleicht noch häufiger als Mischaccord in der alltäglichen Fortschreitung

200. 

angewendet. Diese letztere rechnet man indess, wenn auch nicht mit vollem Recht, zu den Trugfortschreitungen.

Dagegen gereicht der Anwendung des verminderten Septimenaccordes wieder zum Nachtheil, dass er nicht nur mit obigem Mischaccord, sondern auch mit drei anderen verminderten Septimenaccorden verwechselt werden kann, die untereinander im dritten Grad, also gar nicht sehr entfernt, verwandt sind:

201.



g - e - cis - ais moll

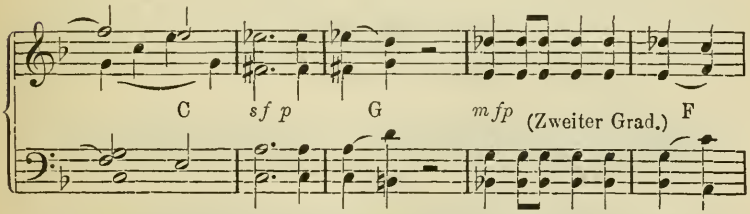
Der Dominantseptimenaccord leidet nicht an solcher Unbestimmtheit, weil er seinen eigentlichen Grundton zu wirklich klingender Erscheinung bringt, während die Genesis des verminderten Septimenaccordes immer aus dem Zusammenhang errathen werden muss, oder aber unbestimmt bleibt. Das letzte Notenbeispiel bringt die eigentlichen Grundtöne des Accordes, welche ihn zu einem Nonenaccord auf der Dominante der harmonischen Molltonart ergänzen, im Bassschlüssel.

Quintenzirkel.

Erster Grad.

Von Dur zu Dur.

202. Mozart. Don Juan. Nr. 2.



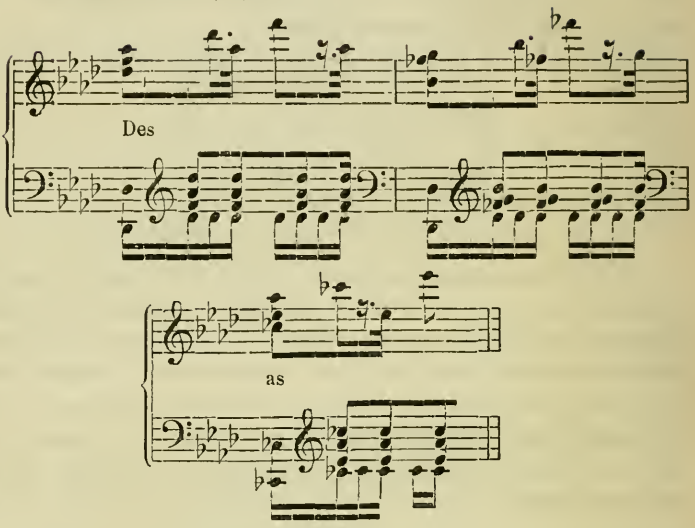
Dieses Sätzchen, welches constructiv vom zweiten zum letzten Takte zählt, verbindet die Modulation ersten und zweiten Grades. Hier handelt es sich jedoch nur um erstere: von Cdur bis Gdur durch den verminderten Septimenaccord.

Natürlich sehr häufig, besonders in Fällen des § 7: Durtonart mit Mollsexte.

Von Dur zu Moll.

Mozart. Es dur-Symphonie. II.

203.

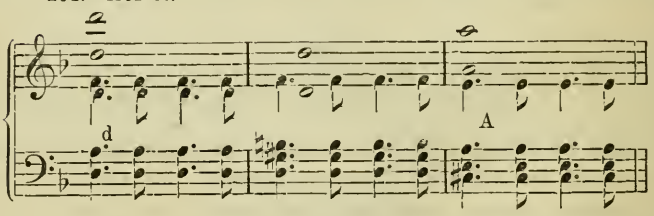


Anschluss des Septimenaccordes genau wie Dur zu Dur; Auflösung ein wenig überraschend, weil die erste Tonart ein leitereignes **c** enthält, welchem das **ces** der zweiten widerspricht.

Nicht selten.

Von Moll zu Dur.

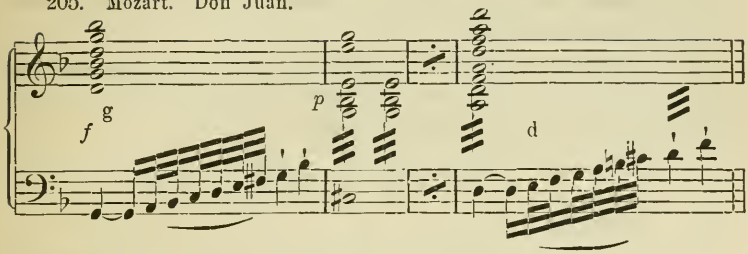
204. Mozart. Don Juan. Ouv.



Hier steht der verminderte Septimenaccord zwischen zwei Accorden, die als Tonica und Oberdominante derselben Tonart angehören. Daher noch häufiger als Dur zu Dur. In Halbschlüssen gewöhnlich.

Von Moll zu Moll.

205. Mozart. Don Juan.



Entspricht der Fortschreitung: IV V I, daher gewöhnlich.

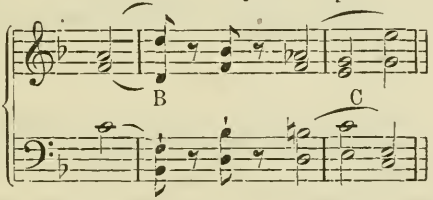
Das Grossartige dieser Mozart'schen Stelle beruht auf dem wuchtigen Gang des Basses.

Zweiter Grad.

Von Dur zu Dur.

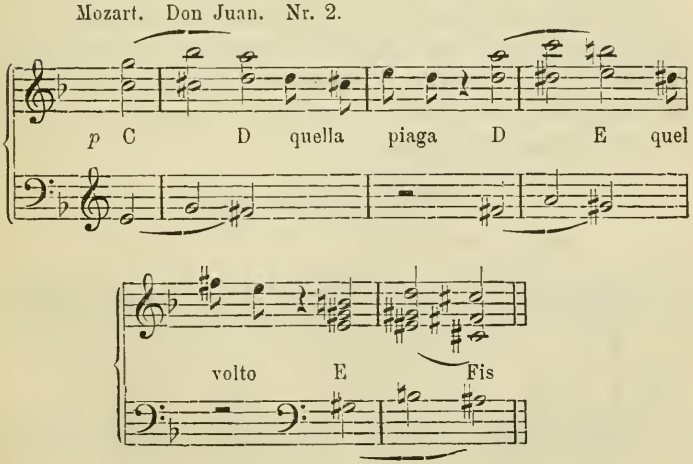
Beethoven. Fdur-Quartett op. 59.

206



Mozart. Don Juan. Nr. 2.

207.

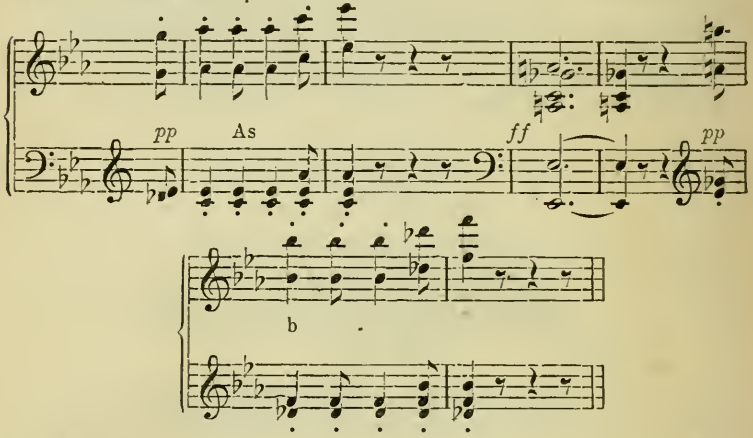


Im ersten Beispiel der Uebergang näherliegend, weil Bdur als Unterdominante von Fdur auftritt, so dass die Modulation im Ganzen von Fdur nach Cdur führt.

In dem zweiten Beispiele erscheinen die Ausgangs-Accorde (Cdur, Ddur, Edur) eher als Oberdominanten, wodurch der Modulationsschritt ein wenig vergrössert wird.

Von Dur zu Moll.

208. Beethoven. Op. 7.

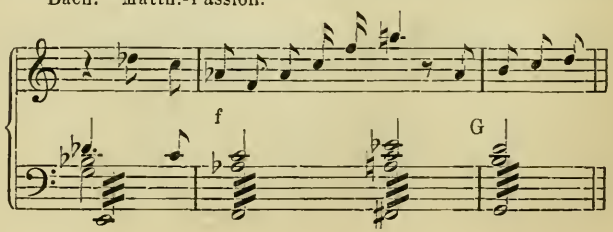


Was diesen Uebergang, wenn auch nicht in der genialen Prägnanz unseres Beispiels, besonders häufig macht, so dass man ihn als alltäglich bezeichnen kann, ist das Vorkommen des letzten Accordes in der Tonart des ersten als Nebendreiklang der zweiten Stufe, und die Möglichkeit, den ganzen verminderten Septimenaccord nach Art der Durchgänge einzuführen.

Von Moll zu Dur.

Bach. Matth.-Passion.

209.

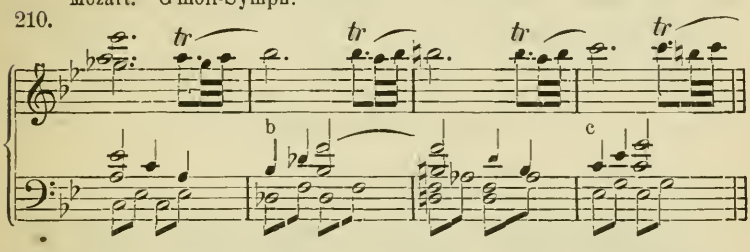


„Und die Gräber thaten sich auf, und standen auf viel Leiber der Heiligen, die da schliefen.“ Dieses Beispiel, dessen einfache Gewalt auf dem Tremolo des chromatisch fortschreitenden Basses beruht, stehe hier statt zahlreicher weniger bedeutender. Das häufige Vorkommen ergiebt sich schon daraus, dass die vorhandenen Tonarten (hier fmoll und Gdur) sich als Unter- und Oberdominante in einer Tonart zusammenfinden (hier cmoll), und so einen gewöhnlichen Halbschluss bilden.

Von Moll zu Moll.

Mozart. Gmoll-Symph.

210.



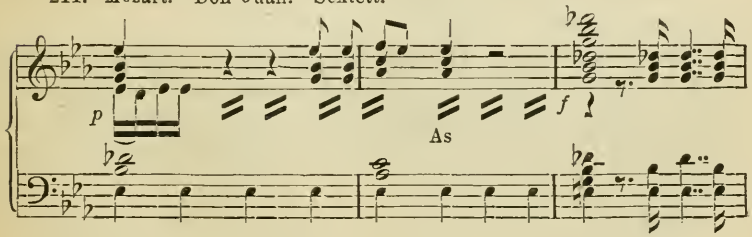
Eine düstere Gewalt des Vordringens ist diesem Uebergange, ähnlich dem gleichen des Dominant-Septimenaccordes (Nr. 121), eigen. Die Unbestimmtheit, welche sich möglicherweise durch Verwechselung mit dem verminderten Septimenaccorde der Unterdominante (d-f-as-ces) ergeben könnte, wird durch den aufwärts strebenden Zug der gesammten Melodik überwunden.

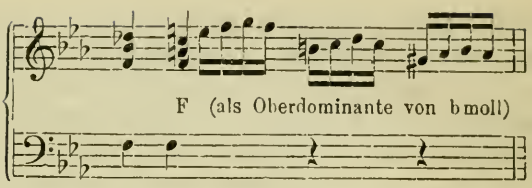
Häufiger als 2, Dur-Dur, seltener als die übrigen Fälle zu 1 und 2.

Dritter Grad.

Von Dur zu Dur.

211. Mozart. Don Juan. Sextett.



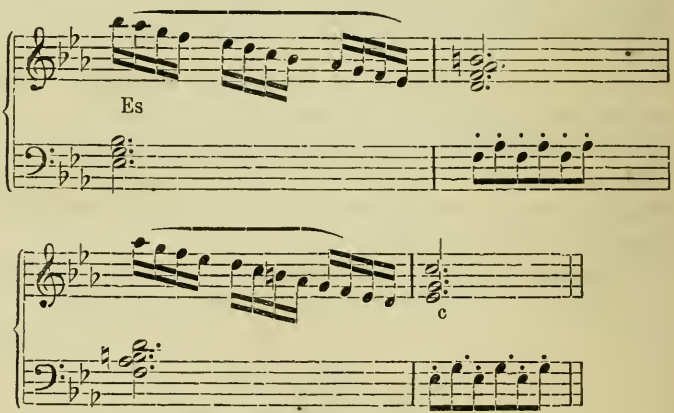


Da F eigentlich Oberdominante b, etwas näherliegend und an die häufige Behandlung des verminderten Septimenaccordes als Mischaccord streifend. Ohne diese Erleichterung schwer zu finden. Um so weniger durfte auf dieses Beispiel eines so grossen Meisters von stets massvoller Modulation und grösster Rücksicht auf Wohlklang hier verzichtet werden.

Von Dur zu Moll.

Mozart. Es dur-Symphonie I.

212.



Sehr naheliegende Modulation durch die Parallelität der verbundenen Tonarten.

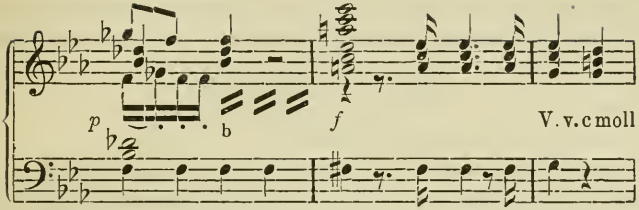
Verwechselung von **d-f-as-h** mit **d-f-as-ces** möglich, aber bei ziemlich gleich naher Verwandtschaft durch den Zusammenhang leicht beseitigt. Vgl. Zauberflöte, zweites Finale, erstes Tempo, wo **d f as ces** und **d f as h** nur durch einen Es dur-Accord getrennt erscheinen.

Häufig.

Von Moll zu Dur.

Mozart. Don Juan. Sextett.

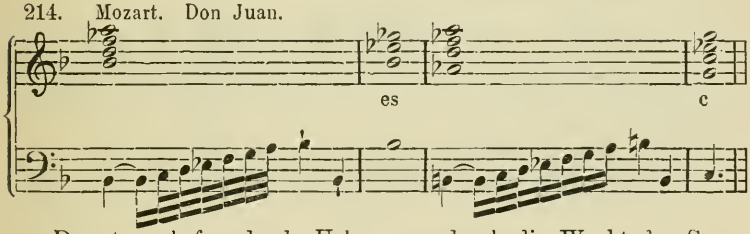
213.



Zwischen diesen drei Takten und den von Dur zu Dur gegebenen liegt nur ein Septimenaccord **f-a-c-es**. Mit diesem ist der Satz eine Wiederholung von Nr. 211 einen Ton höher mit verändertem Geschlecht. Hinsichtlich des letzten Accordes gilt dasselbe wie dort; er ist Oberdominante, und der verminderte Septimenaccord zwischen Haupt- und Mischaccord schwankend.

Von Moll zu Moll.

214. Mozart. Don Juan.



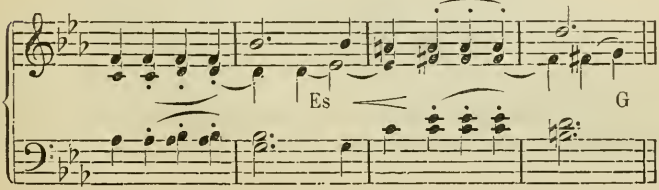
Der etwas befremdende Uebergang, durch die Wucht der Scene motivirt, streift schon an das Enharmonische, doch dient die Cmoll-Tonleiter des Basses im dritten Takte zur Vorbereitung des Cmoll-Accordes: sollte der Satz in Esmoll verbleiben, so müsste diese Tonleiter **ces, d, es, f, ges, as, b, ces** heissen. Sehr selten.

Vierter Grad.

Von Dur zu Dur.

Beethoven. Pathétique-Sonate III.

215



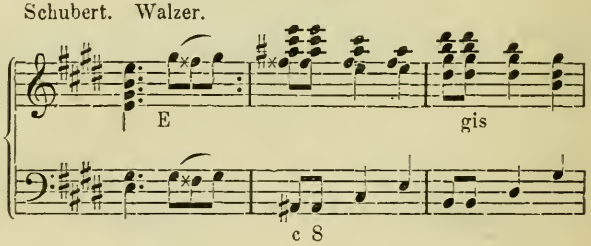
Die Seltenheit dieses Ueberganges ist durch den Widerspruch zwischen der ersten Quinte (**b**) und letzten Terz (**h**) begründet. Die schwankende Bestimmung des verminderten Septimen-Accordes lässt diesen Widerspruch hier noch mehr in's Gewicht fallen, als beim Dominant-Septimen-Accord, der schon an und für sich die Tonart feststellt. Obiger verminderter Sextaccord **fis-a-c-es** ist der Verwechselung mit **a-c-es-ges** ausgesetzt.

Doch lässt unser Beispiel noch eine andere Auffassung zu: nämlich von **a-c-es** als vermindertem Nebendreiklang II. Dieser dient zur Einführung der Modulation, während für unseren Zweck **a-c-es** als noch unvollständiger verminderter Septimen-Accord aufzufassen ist. Insofern ist das Beispiel als nicht ganz geeignet zu betrachten, und nur in Ermangelung eines anderen aufgenommen. Auch der Vorhalt **fis** im letzten Accorde verdunkelt dasselbe.

Von Dur zu Moll.

Schubert. Walzer.

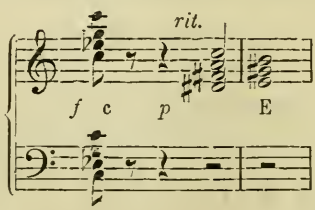
216.



Auch hier ist Missdeutung des verminderten Septimen-Accordes nicht ausgeschlossen. Der obige kann z. B. leicht als **ais-cis-e-g** aufgefasst werden.

Von Moll zu Dur.

217.



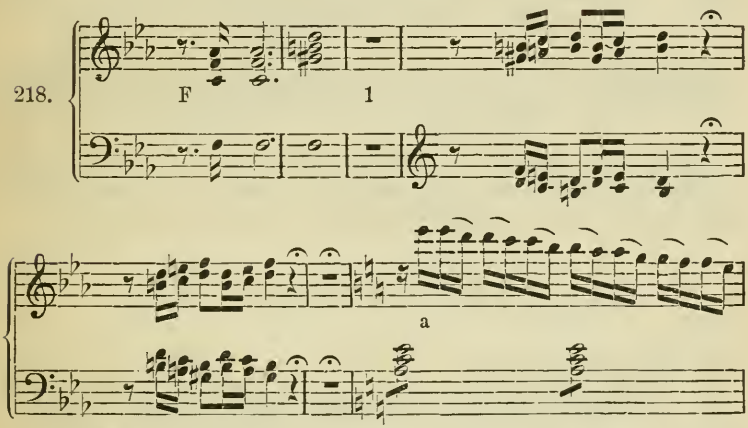
Diese beiden Takte mögen, da ein klassischer Beleg fehlt, für die Möglichkeit des Ueberganges zeugen.

Doch wird man ihn immerhin zu den enharmonischen zählen müssen. Denn in unserem Beispiele wird der Septimen-Accord zunächst als **es-fis-a-c** erscheinen, und die Auflösung nach Edur wird den aesthetischen Eindruck der Trugfortschreitung machen.

Von Moll zu Moll.

Weber. Freischütz (Wolfschlucht).

218.



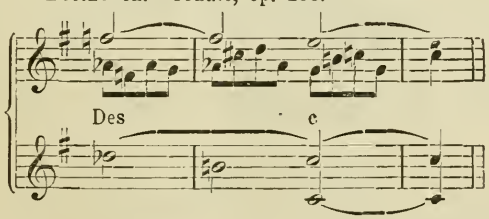
Die Mehrdeutigkeit des verminderten Septimen-Accordes **f-gis-h-d** wird durch die beiden folgenden Takte aufgehoben, so dass **a** moll vollkommen vorbereitet erscheint. Selten und von enharmonischem Charakter.

Fünfter Grad.

Von Dur zu Dur.

Beethoven. Sonate, op. 106.

219.

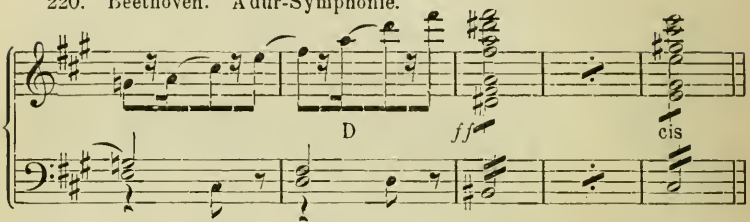


Die Wahl dieses Beispiels bedarf der Entschuldigung, da Desdur hier durch den Zusammenhang ganz den Charakter eines Mischaccordes hat. Die Tonarten nähern sich dadurch einander, dass

Desdur in Cdur als Nebendreiklang der erniedrigten Secunde Verwendung finden kann.

Von Dur zu Moll.

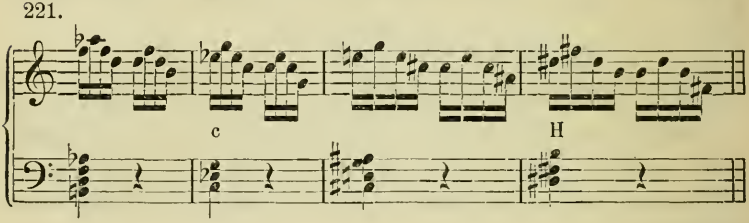
220. Beethoven. Adur-Symphonie.



Vgl. auch Schluss der Wolfsschlucht Gdur bis fismoll. Die Annäherung der Tonarten ist hier noch grösser, wie von Dur zu Dur, weil der dort erwähnte Gebrauch in Moll noch näher liegt.

Von Moll zu Dur.

221.

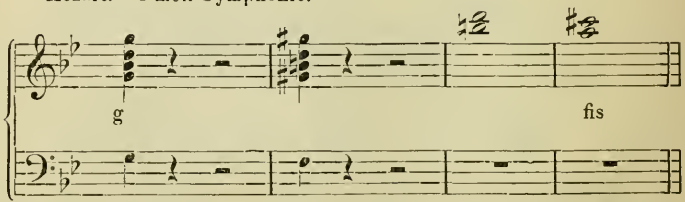


Eine in sich widersprechende Accordfolge, die aber in obiger Weise wohl einmal möglich werden kann. Klassisches Beispiel nicht zur Stelle.

Von Moll zu Moll.

Mozart. Gmoll-Symphonie.

222.



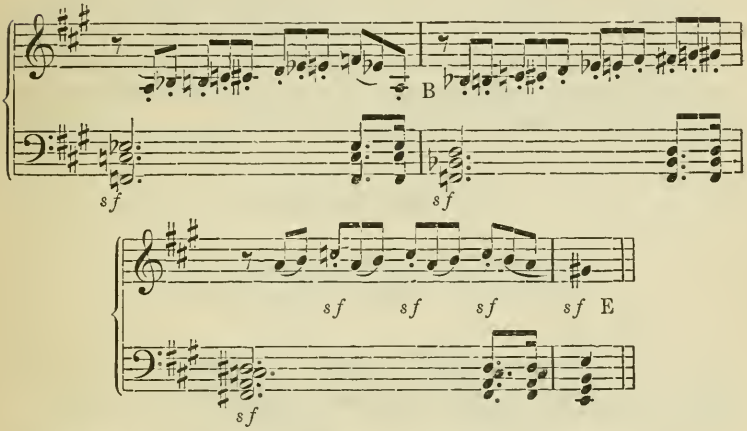
Dieser berühmte Uebergang der Gmoll-Symphonie von Mozart kann hierher gezählt werden, wenn man das letzte **a-cis** als Terz

und Quinte von fis moll betrachtet, indem man den Grundton fis supponirt. Doch ist der Charakter dieses Ueberganges schon entschieden enharmonisch.

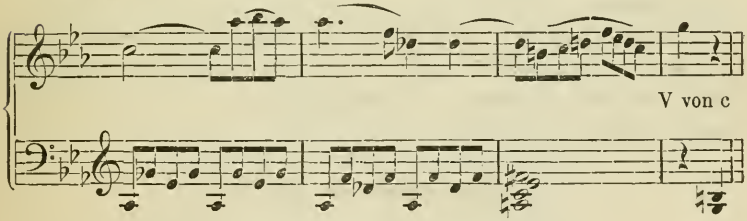
Sechster Grad.

Von Dur zu Dur.

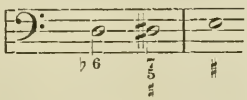
223. Beethoven. Sonate, op. 2.



224. Mozart. Sonate Cmoll.



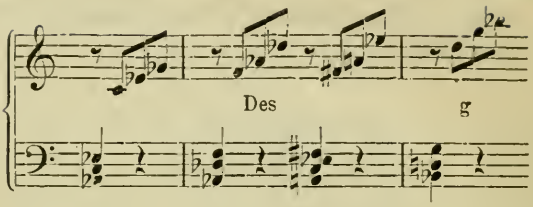
Beiden Fällen liegt der alltägliche Halbschluss

225. 

zu Grunde, in welchem der letzte Accord Ober-Dominant-Bedeutung hat.

Von Dur zu Moll.

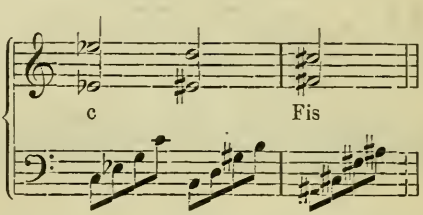
226.



Auch hier müssen wir leider auf klassischen Beleg verzichten, und geben unser Sätzchen nur, um die Möglichkeit des Ueberganges in irgend einem Zusammenhange nachzuweisen. Vielleicht ist der Leser im Auffinden glücklicher. Es ist ja ohnehin Hauptaufgabe dieser Schrift, zu Studien anzuregen, nicht: dieselben abzuschliessen.

Von Moll zu Dur.

227.

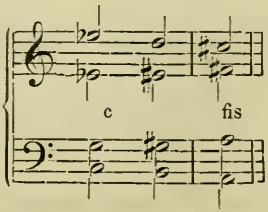


Die Möglichkeit dieses Ueberganges ergiebt sich aus der glatten Stimmführung.

Doch deutet schon die doppelt übermässige Prime (**es-eis**) darauf hin, dass 6. Quartenzirkel näher liegt. Der verminderte Septimen-Accord erscheint durchaus als leitereigner in der ersten Tonart (**h-d-f-as** in cmoll).

Von Moll zu Moll.

228.



Ebenso wie der vorstehende von Moll zu Dur.

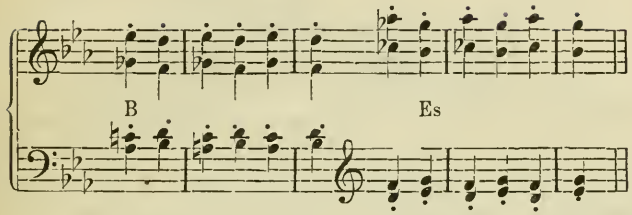
Quartenzirkel.

Erster Grad.

Von Dur zu Dur.

Beethoven. Eroica III.

229.

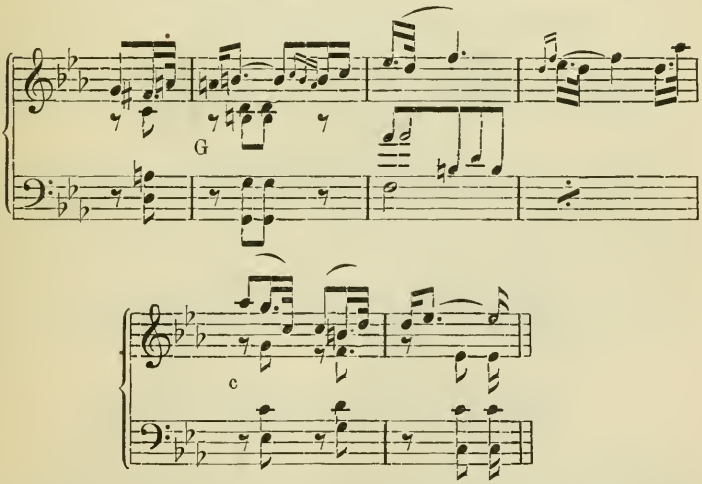


Da es sich hier um die allernächste Tonart - Verwandtschaft haudelt, welche jede Verwechselung ausschliesst, findet sich dieser Uebergang selbstverständlich sehr häufig.

Von Dur zu Moll.

Beethoven. Son. Les Adieux.

230.

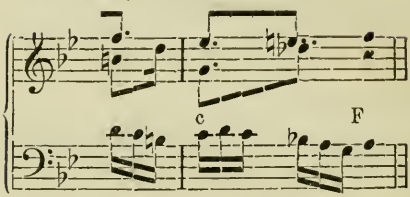


Ebenso naheliegend wie Dur zu Dur. Im Verhältniss zu Moll-Moll kann man hier eine noch grössere Annäherung finden, weil der Dur-Accord der ersten Tonart (hier **G**) in der Molltonart der zweiten (**c**) als Oberdominante enthalten ist. Häufig.

Von Moll zu Dur.

Bach. Wtp. II. 21.

231.

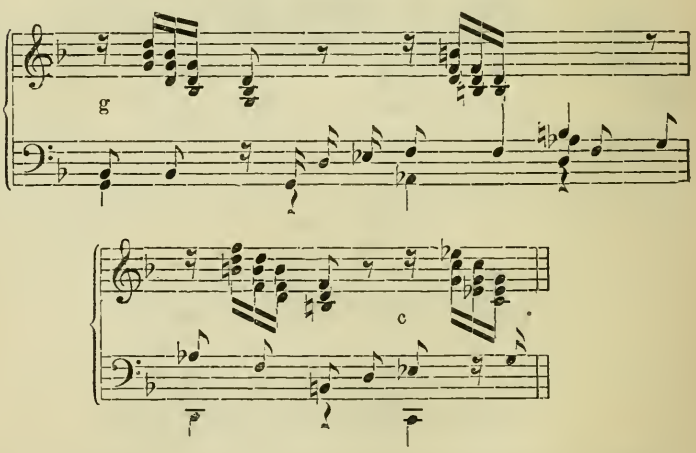


Nicht selten bei Wechseldominant- und ähnlichen Modulationen wie sie in der Sonatenform im Vermittelungssatz gebraucht werden. Von den vier Arten dieses Modulations-Grades aber die wenigstgebräuchliche, weil die zweite Tonart (hier F dur) der Ausgangs-Tonart (c moll) gegenüber gewöhnlich in das Verhältniss der Oberdominante tritt (II V = IV V), und der verminderte Septimen-Accord nur als Durchgangs-Accord erscheint.

Von Moll zu Moll.

Bach. Matthäus-Pass.

232.



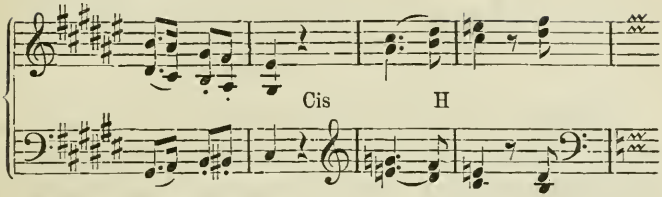
Sehr häufig aus gleichen Gründen wie bei Dur-Dur und Dur-Moll.

Zweiter Grad.

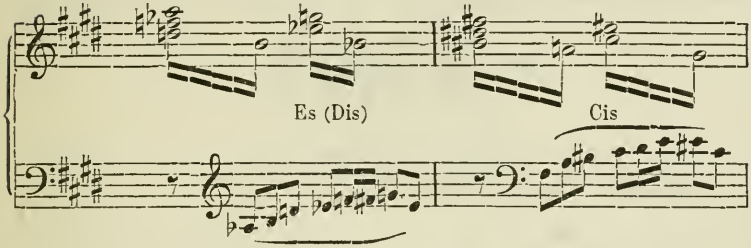
Von Dur zu Dur.

Beethoven, Fis dur-Sonate.

233

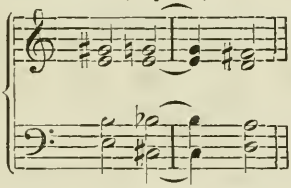


234. Wagner, Tannhäuser-Ouvertüre.



Schumann, op. 42, 6.

235.

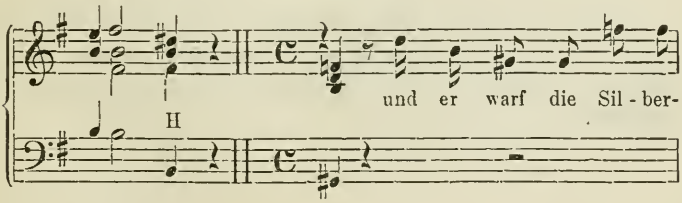


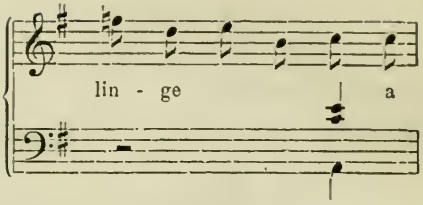
Das letzte Beispiel vertritt die alltägliche Form dieser Modulation. Im ersten ist Cis dur entschieden Oberdominante von Fis dur. Im zweiten ist durch fortgesetzte chromatische Modulation das Tonartgefühl einigermafsen geschwächt. (Vgl. Zweites Buch, Modulations-Satz.)

Von Dur zu Moll.

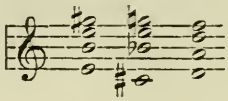
Bach. Matthäus-Passion.

236.



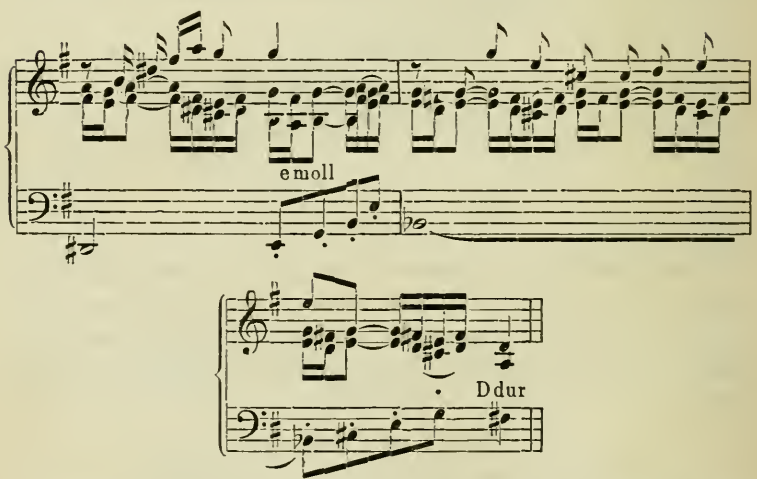


Der Hdur-Accord ist hier Oberdominante von emoll im Halbschluss, wodurch die Modulation nach amoll näher gerückt wird. Dass diese Modulation überhaupt häufig ist, ergiebt schon die Bequemlichkeit der Stimmführung.

237. 

Von Moll zu Dur.

238. Bach. Matthäus-Passion.

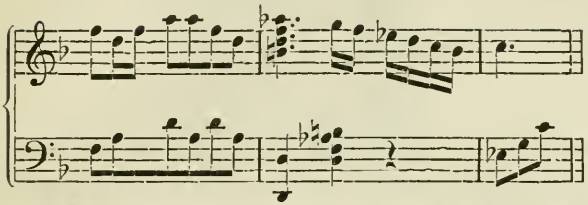


Diese ihrer Natur nach noch näher als Dur-Moll gelegene Modulation ist hier durch ein Beispiel vertreten, welches sich durch originelle Einführung des verminderten Septimen-Accordes auszeichnet.

Von Moll zu Moll.

Mozart. Fdur-Sonate.

239.

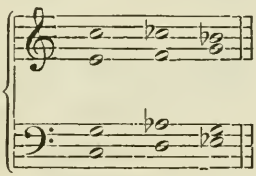


Von den Modulationen dieses Verwandtschaftsgrades die häufigste, durch zahlreiche Meisterbeispiele zu belegende.

Dritter Grad.

Von Dur zu Dur.

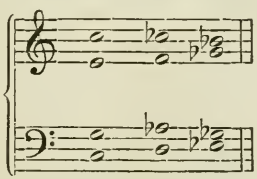
240.



Die Unmöglichkeit dieses Ueberganges kann nicht behauptet werden, wenn sich auch ein Muster-Beispiel nicht finden sollte; er ist wohlklingend und von fliessender Stimmführung. Doch nimmt das Ohr den verminderten Septimen-Accord für **d f as h**, ja selbst eher für **d f gis h** (amoll) als für **d f as ces**, und der Esdur-Accord erscheint als Trugfortschreitung.

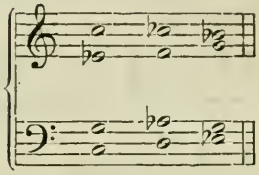
Von Dur zu Moll.

241.



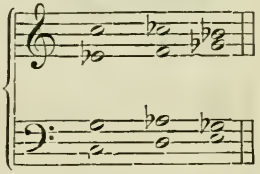
Im allgemeinen dem vorstehenden gleich zu achten, doch durch die grössere Entfernung der Tonarten noch befremdender.

Von Moll zu Dur.

242. 

Der beste von den Uebergängen dieses Verwandtschaftsgrades, obgleich denselben Ausstellungen unterworfen. Wenn auch die Verwechselung mit **d f gis h** hier durch das **es** ausgeschlossen ist, so liegt doch die mit **d f as h** um so näher.

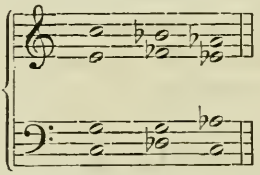
Von Moll zu Moll.

243. 

Befremdender als der vorstehende. Doch kann, wie gesagt, die Möglichkeit keiner der Uebergänge dieses Grades bestritten werden.

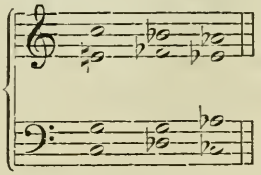
Vierter Grad.

Von Dur zu Dur.

244. 

Wie der vorhergehende. Das Ohr entscheidet sich für **des g e b** oder **cis e g b**, und die hier gegebene Auflösung erscheint als Trugfortschreitung.

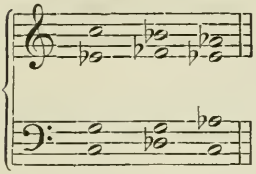
Von Dur zu Moll.

245. 

Noch weniger unmittelbar verständlich, wie von Dur zu Dur.

Von Moll zu Dur.

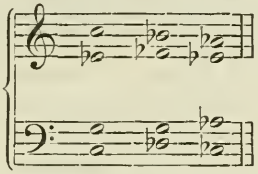
246.



Etwas näherliegend als von Dur zu Dur.

Von Moll zu Moll.

247.



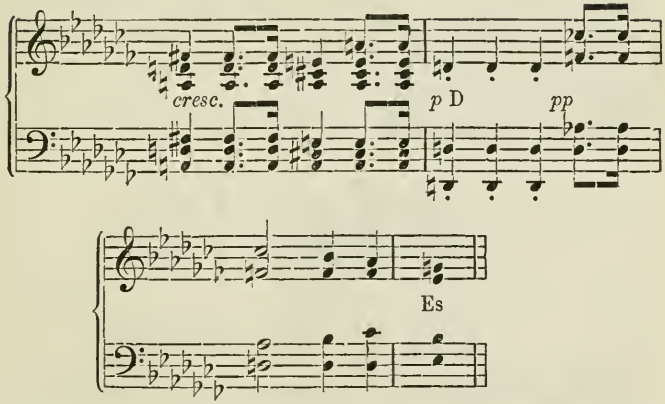
Fernerliegend als von Moll zu Dur.

Fünfter Grad.

Von Dur zu Dur.

Beethoven, op. 26.

248.

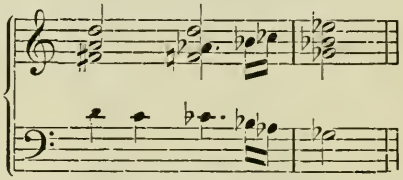


Vgl. Formenlehre S. 55, wo nachgewiesen wird, dass das D dur des Beispiels eigentlich Doppel-Es dur ist. Doch beweist die ge-

sammte harmonische Construction des Satzes, dass Beethoven diesem Unterschied nicht das geringste Gewicht beigelegt hat. Unter „mathematische Modulation“ kommen wir darauf zurück. Die Verwechselung mit **d f as h** liegt hier nahe, wird aber durch das folgende **b** widerlegt. Hier zeigt sich also das Schwankende des Accordes als Folge seiner Mehrdeutigkeit.

Von Dur zu Moll.

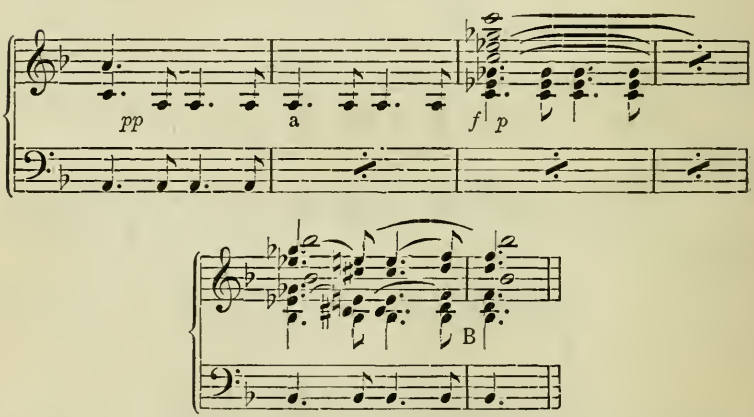
249.



Dies kleine Beispiel möge, in Ermangelung eines klassischen, zum Beweise dienen, dass der Uebergang keineswegs unmöglich ist. Er kann sich daher auch an irgend einer Stelle eines Klassikers finden, welche dem Verfasser leider entgangen ist, aber dem geneigten Leser aufzufinden vielleicht Freude macht.

Von Moll zu Dur.

250. Mozart. Don Juan.

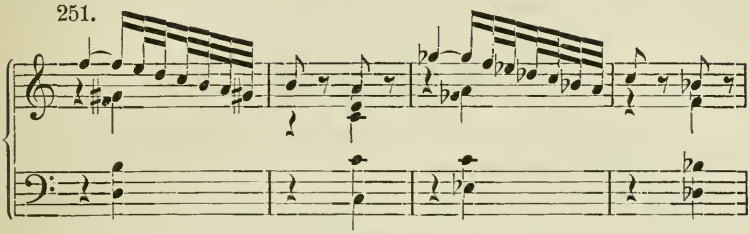


Einer der erhabensten Uebergänge aus der Scene des steinernen Gastes. Die Auflösung des verminderten Septimen-Accordes wird durch zwiefachen zweistimmigen Vorhalt (**es-ges, cis-e**) verzögert,

wodurch der Fall sich wieder dem vorerwähnten Mischaccord erheblich nähert.

Von Moll zu Moll.

251.



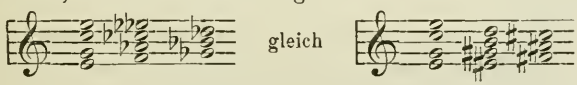
In dergl. sequenzartigen Sätzen wohl denkbar. Auch durch die Melodik vor Missdeutung gesichert. Klassisches Beispiel nicht zur Stelle.

Sechster Grad.

Von Dur zu Dur.

Kann nur als Umschreibung des 6. Grades im Quintenzirkel gedacht werden, der bekanntlich in gewissem Sinne sehr häufig ist.

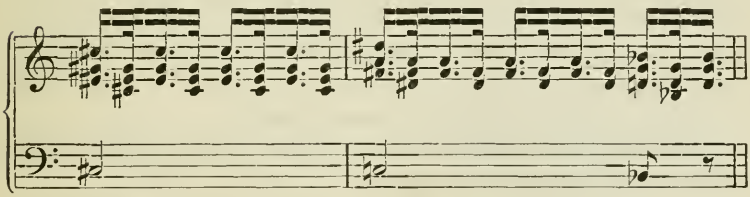
252.



gleich

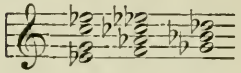
Von Dur zu Moll.

253. Bach. Matthäus-Passion.



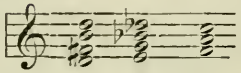
Ausführlicher werden wir dasselbe Beispiel zur enharmonischen Modulation geben, wo es auch vorzugsweise hingehört. Hier denken wir uns den verminderten Septimen-Accord sofort als **fis - a - c - es**, welches uns unmittelbar von Cisdur nach gmoll führt. Uebrigens wird auch das Cisdur halbschlussweise in fismoll (IV V, **d, fis, his — cis, eis, gis, cis**) eingeführt, so dass es also Oberdominante von fismoll ist, wodurch der Uebergang ein klein wenig näher gerückt wird.

Von Moll zu Dur.

254. 

oder in anderer Tonart:

h moll F dur

255. 

Nicht unmöglich, besonders wenn Pausen und rhythmische Eigenthümlichkeiten hinzukommen.

Doch ist der Eindruck gänzlich der der Enharmonik. Denn der verminderte Septimen-Accord erscheint hier als heimisch in der ersten Tonart (**f as h d**, **e g ais cis**) und seine Auflösung als Trugfortschreitung.

Von Moll zu Moll.

Aehnlich dem vorstehenden, aber noch weniger wahrscheinlich, wiewohl in ähnlicher Fassung, wie Moll zu Moll im Quintenzirkel, nicht undenkbar.

Ergiebt sich, dass der Gebrauch des verminderten Septimen-Accordes als dissonirenden Haupt-Accordes in der Schwierigkeit der Einführung desselben ein wesentliches Hinderniss findet. Mit Ausnahme der nächsten Verwandtschaften fällt seine Anwendung immer in die enharmonische Modulation und Trugfortschreitung. Mehrmals mussten wir auf ein klassisches Beispiel verzichten. Ergiebiger hätte sich die andere in der Einleitung erwähnte Behandlung des verminderten Septimen-Accordes gezeigt, doch wird diese, wenn auch nicht in allen Fällen mit Recht, zu den Trugfortschreitungen gezählt.

NB. Die Uebertragung dessen, was hier über die einzelnen dissonirenden Haupt-Accorde mitgetheilt ist, auf den

Wechsel der dissonirenden Haupt-Accorde

(Harmonielehre, § 24,5) bleibt dem Eifer des Lesers überlassen.

---

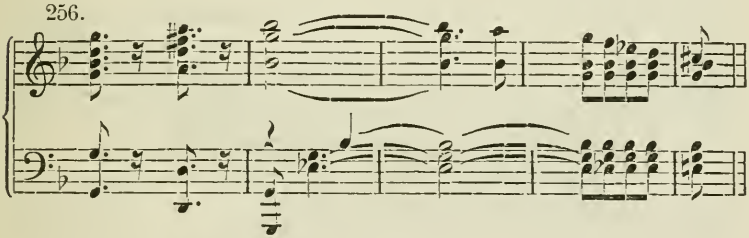
§ 14.

Nebenaccorde und Mischaccorde im Allgemeinen.

Dass Nebenaccorde und Mischaccorde zur Modulation verwendet werden können, wird hier als bekannt vorausgesetzt; ebenso, dass häufig durch den Gebrauch derselben Scheinmodulationen entstehen, d. h. Verbindungen von Accorden, die an und für sich und ausser Zusammenhang verschiedenen Tonarten angehören, in diesem besonderen Zusammenhange aber nur Neben- und Mischaccorde derselben Tonart sind.

In folgendem Beispiel der neunten Symphonie ist z. B. der Esdur-Accord Takt 2—4 nur der Nebendreiklang der erniedrigten Secunde in Dmoll, d. i. der kleine Sextaccord auf der Unterdominante.*)

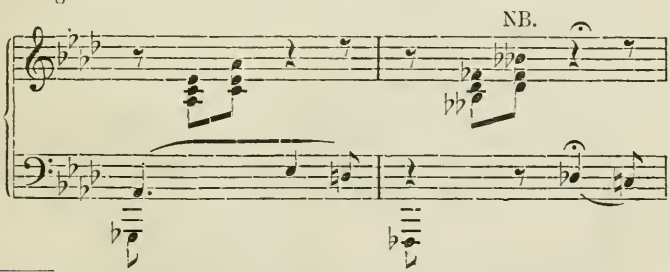
256.



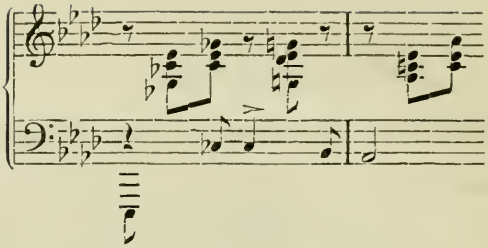
Dasselbe gilt von den Accorden Doppelbedur und Cesdur in folgendem Asdur-Satze:

Wagner—Liszt. Romanze aus Tannhäuser. Schluss.

257.



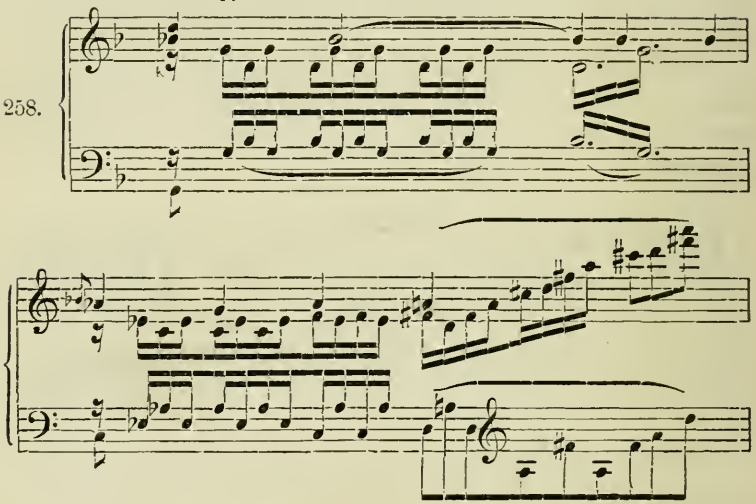
*) Diesen Accord hat Verfasser im Jahre 1868 in die Musiklehre eingeführt und in der Harmonielehre § 71 ausführlich behandelt.



von dem Asdur-Accorde in folgendem G moll-Satz:

Liszt. Apparitions.

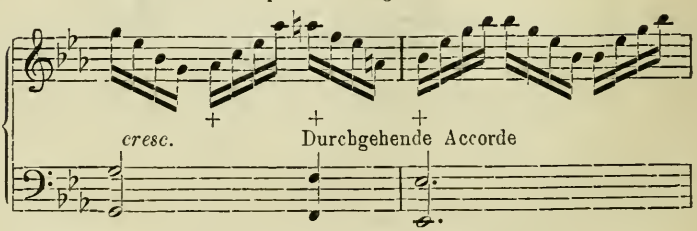
258.

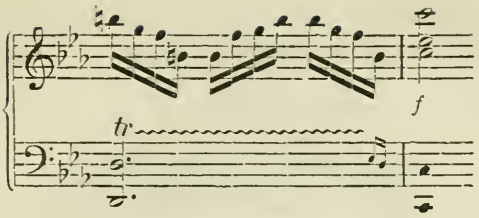


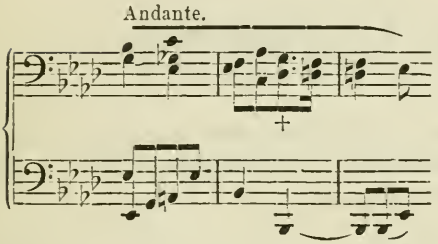
Die mit + versehenen Accorde folgender Stellen sind ebenfalls nur Durchgangs-Accorde:

Rubinstein. Son. op. 20. Allegro.

259.

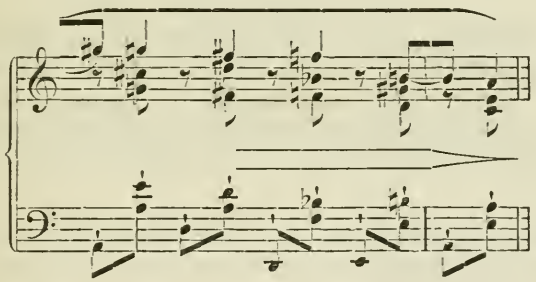






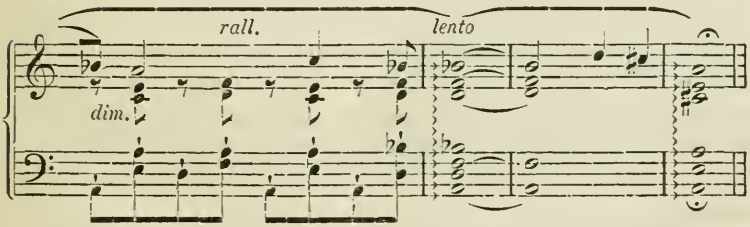
260. in den anschliessenden Var. noch deutlicher.

Ebenso ist der vorüberfliehende B dur-Accord der Chopin'schen A moll-Etüde, sowie der nämliche als langgedehnter Vorhalt der Cadenz, als Nebendreiklang II♭ zu betrachten. (Im Verlauf der Etüde wird ihm sogar einmal der Vorhalt ges zu Theil.)



261.

262. Ebenda.

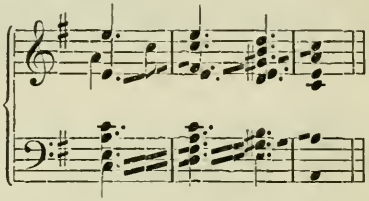


Auch der Nonenaccord in folgendem Satze, so unzweifelhaft er an sich der G durtonart angehört, entwickelt sich hier aus der

melodischen Molltonleiter auf der Unterdominante von A moll (vgl. § 8), ist also nicht dissonirender Hauptaccord, sondern Durchgangsaccord.

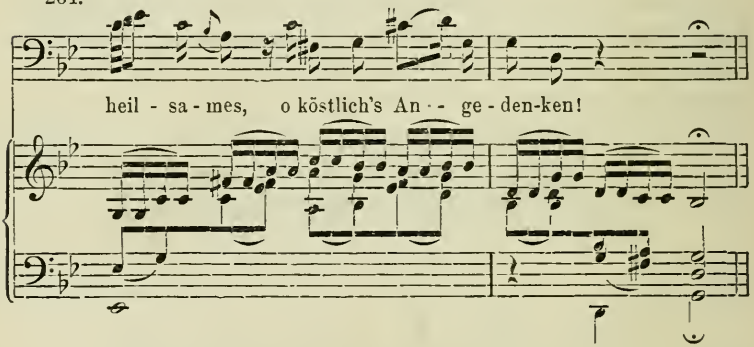
Mendelssohn, op. 52.

263.



Bach war Meister in der Bildung solcher Accorde. Statt vieler, deren Erörterung einer anderen Stelle vorbehalten bleibe, stehe hier ein Beispiel aus der Passionsmusik.

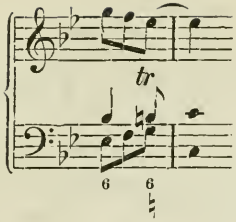
264.



Das Ganze ist eine vierstellige Cadenz in G moll: Unterdominante, Quartsextaccord, Septimenaccord, Tonica. Die drei letzten bilden den Schlusstakt, die Unterdominante beherrscht den ganzen vorletzten Takt. Auf dem letzten Achtel wird der folgende Quartsextaccord von den Oberstimmen der Begleitung anticipirt. Zu dem anticipirten **d** ist das **cis** der Stimme freier Vorhalt, harmonisch aber Sexte des übermässigen Sextaccordes, welche hier mit den Elementen **fis, a** eines durchgehenden verminderten Septimenaccordes zusammenfällt, so dass die eigentliche Harmonie gar nicht zum Zusammenklang gelangt.

Mit dem übermässigen Dreiklang modulirt Bach (Matth.-Pass.) von Es nach c:

265.



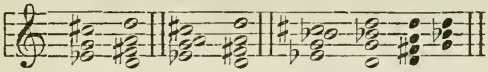
§ 15.

Der übermässige Sextaccord.

Ohne hier auf die übrigen Nebenaccorde und Mischaccorde, deren Verwendbarkeit zur Modulation im Prinzip ausgesprochen ist, näher einzugehen, widmen wir dem, als wichtigsten anerkannten von ihnen, dem übermässigen Sextaccord, ein besonderes Kapitel. Mehr als jeder andere Accord hat dieser dazu beigetragen, die Verbindung entlegener Dreiklänge, die einen wesentlichen Faktor der moderne Harmonik bilden, historisch vorzubereiten.

Seine regelmässige, in alltäglichem Gebrauch befindliche Fortschreitung führt in Oberdominante oder Quartsextaccord.

266.



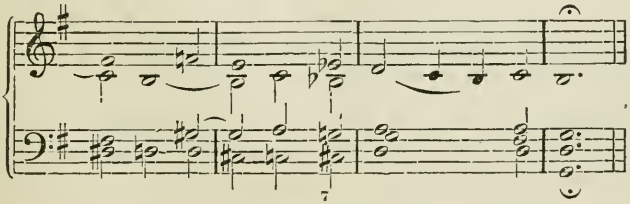
Seltener ist die regelmässige Auflösung in die Tonica, am seltensten des Mollgeschlechts.

Sein Grundaccord ist in der Periode Haydn-Mozart-Beethoven selten, bei Bach häufiger, bei neuen Componisten zunehmend in Gebrauch.

Hier sieht man den Accord aus zwei chromatischen Durchgängen entstehen

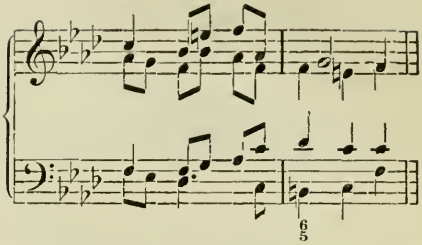
Bach. Crucifixus. +

267.



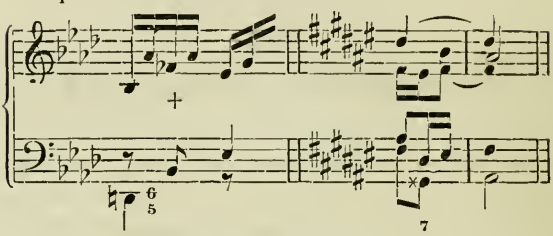
Passion. Matth.

268.



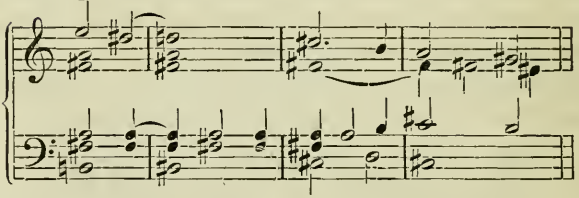
Wtp. Kl. II. 12. 270. II. 8.

269.



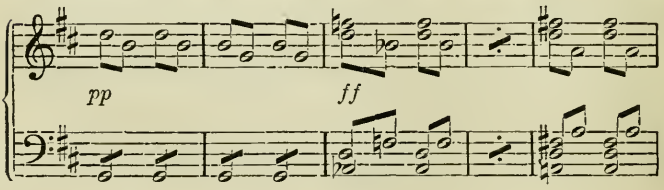
Wagner. Tannhäuser.

271.



Hier ein Fall, wo Beethoven den Grundaccord des überm. 6 vermeidet, indem er ihn enharmonisch umschreibt, obwohl von einer wirklichen Trugfortschreitung hier nicht die Rede sein kann:

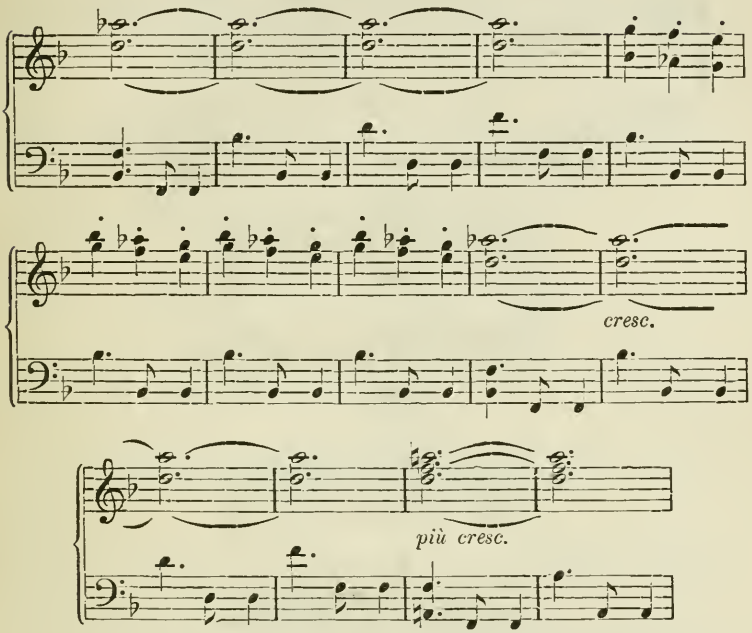
272. Beethoven. Ddur-Sinfonie.



Aehnliches findet sich zweimal im Fidelio und ist wohl zu unterscheiden von der Trugfortschreitung des Dominantaccordes, wie sie folgende Stelle der neunten Symphonie zeigt, in welcher **b d f as**

als Dominantaccord von Es eingeführt ist, und die wirkliche Trugfortschreitung in den Quartsextaccord Dmoll vollzieht.

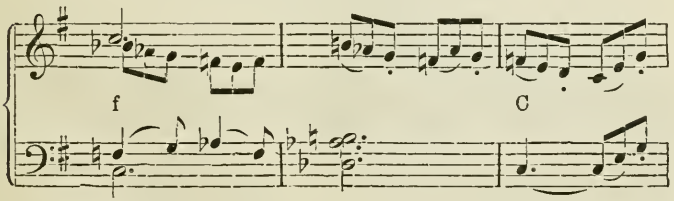
273.



Auch als Modulationsmittel ist der übermässige Sextaccord vielfach in Gebrauch. Wir geben hier die Beispiele, ohne Rücksicht auf das Tongeschlecht, im vollständigen Quintenzirkel, d. h. mit zunehmenden Kreuzen oder abnehmenden Been.

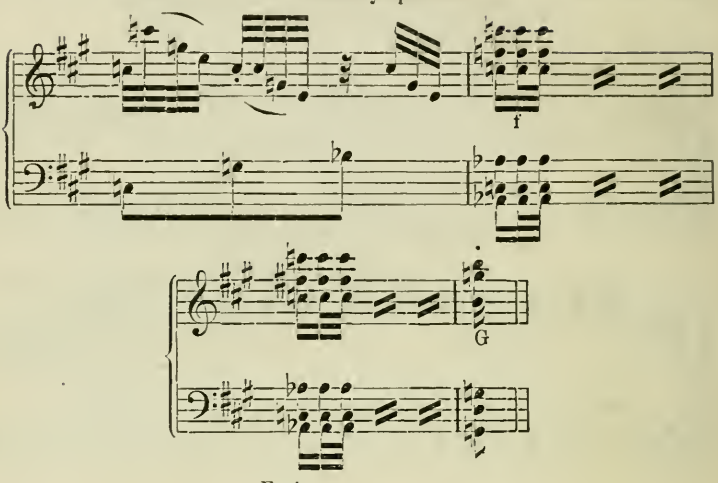
1. Nicht Modulation, sondern alltägliche Halbschlussformel:

274. Haydn. Gdur-Symphonie.



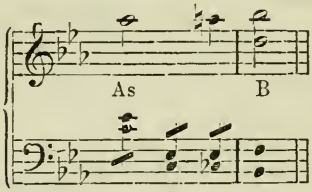
2. Mehr Halbschluss IV V als Modulation.

275. Beethoven. Ddur-Symphonie.



Eroica.

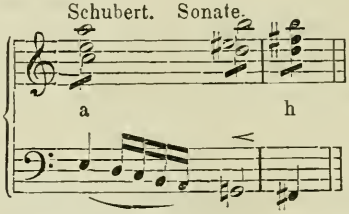
276.



In freierer Gestaltung:

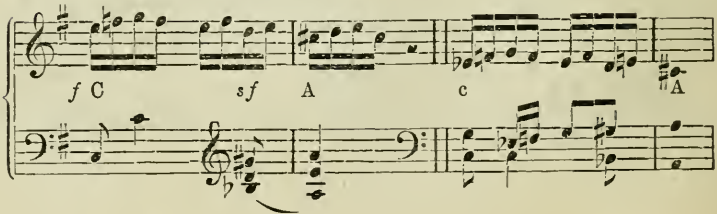
Schubert. Sonate.

277.



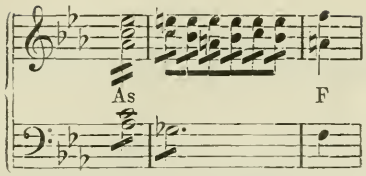
3. Gleichsam Durchgangsmodulation.

278. Haydn. Gdur-Symphonie.



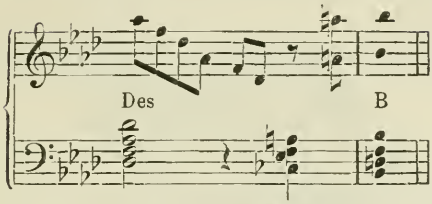
Beethoven. Eroica.

279.



Pastorale.

280.



Gewaltigstes Beispiel von Dur zu Moll, Tonica zu Tonica:

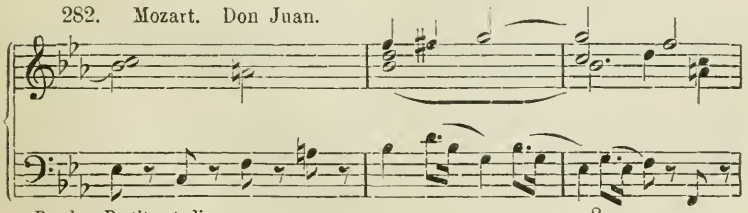
Schubert, Doppelgänger.

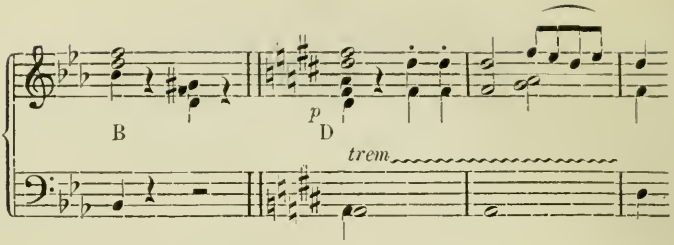
281.

wo sich wieder des Meisters Ueberlegenheit im Gebrauch der Harmonik als Ausdrucksmittel auf das Glänzendste bewährt.

4. Hiermit brachte Mozart den übermässigen Sextaccord in der Modulation zuerst zu glänzender Wirkung und machte den ersten Schritt zu den unvermittelten Dreiklangsfortschreitungen. Im Sextett des Don Juan, wenn die grenzenlose Frivolität des Titelhelden die Begegnung zwischen Elvira und Leporello herbeigeführt hat, und diese schlüpfrige Scene nun durch das Auftreten des vornehmen trauernden Paares beendet wird, so leitet ein kurz berührtes **gis** der zweiten Geige von Bdur nach Ddur, welches mit dem Pianissimo von Trompeten und Pauken feierlichst eintritt.

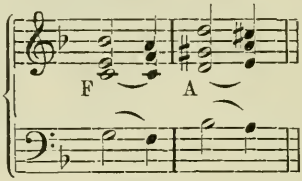
282. Mozart. Don Juan.





Beethoven. Adur-Symphonie. IV.

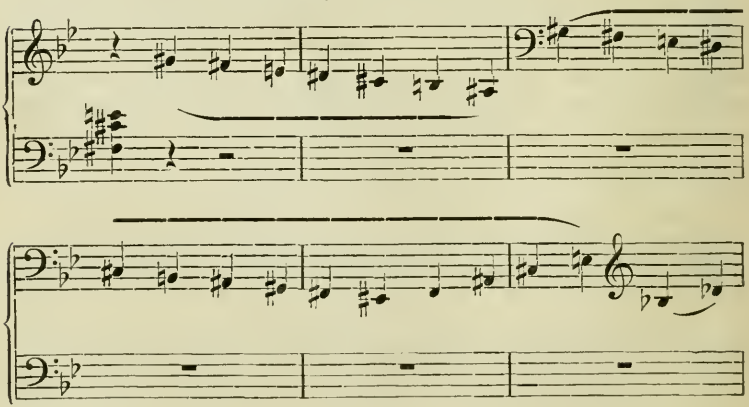
283.

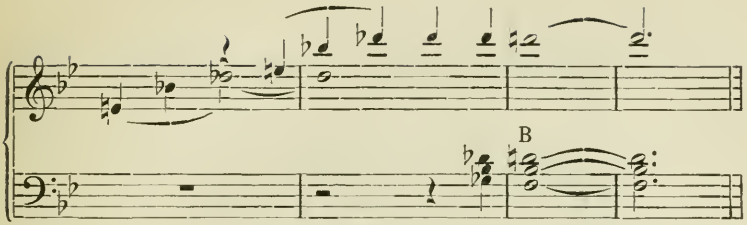


In dem Beethoven'schen Beispiel wird Adur nicht als Dominante sondern als Tonica behandelt.

5. Das folgende Beispiel wäre der Schreibart nach (Hdur bis Bdur) eine Modulation 7. Grades im Quartenzirkel, doch ist Hdur nur enharmonische Umschreibung von Cesdur, die Modulation also 5. Grades im Quintenzirkel. Enharmonisch aber bleibt sie auch so, weil fes in e verwandelt werden muss, um den übermässigen Sextaccord herzustellen.

284. Beethoven. Bdur-Symphonie.

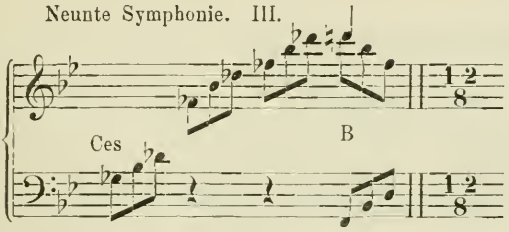




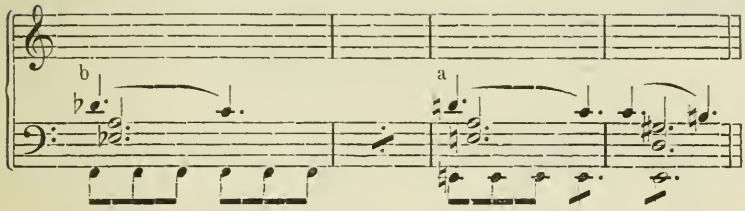
In der neunten Symphonie findet sich eine ähnliche Stelle, in welcher aber der Uebergang des Dominantaccordes in den überm. Sextaccord nicht ausdrücklich angegeben wird.

Neunte Symphonie. III.

285.



286. Schubert. Sonate.

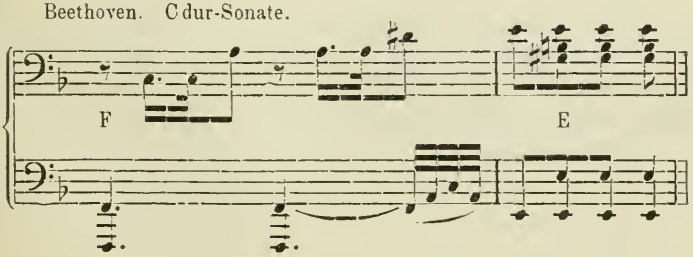


Bei Schubert öfter Aehnliches.

Auch ohne Enharmonik in diesem Verwandtschaftsgrad nicht selten.

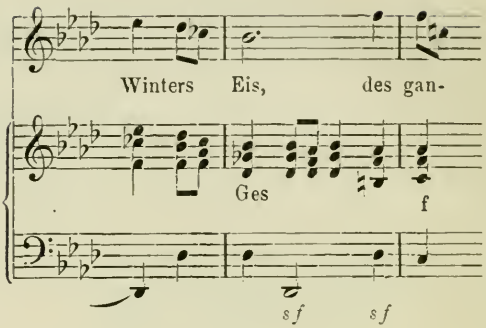
Beethoven. C dur-Sonate.

287.



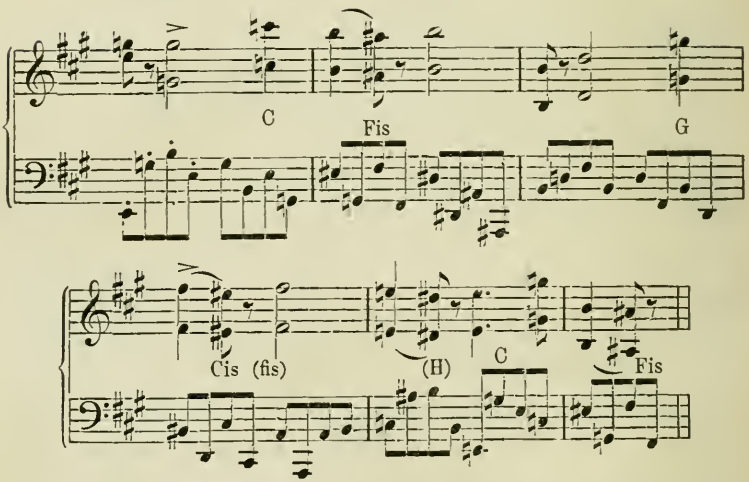
Schubert, Winterreise. 3.

288.



6. Quinten- und Quartenzirkel.

289. Schubert. Sonate.

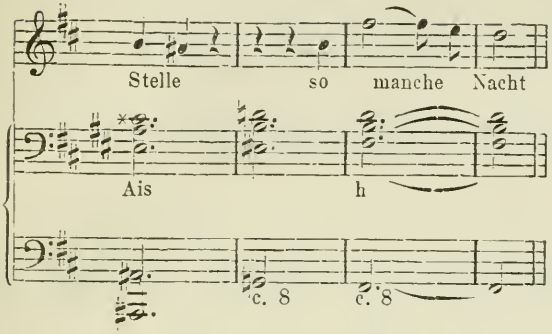


Doch erscheint hier in den beiden ersten Fällen **c** und **g** mehr als freier Vorhalt, denn als harmonischer Ton, im letzten Fall der Cdur-Accord entschieden als Nebendreiklang der erniedrigten Secunde. Harmonisch zutreffendere Beispiele nicht unwahrscheinlich.

5. (Quartenzirkel).

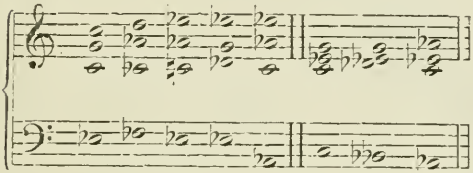
Schubert. Doppelgänger. Aisdur (V von dismoll) bis hmoll.

290.



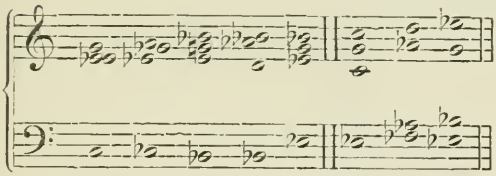
4. ?

291.



3. ?

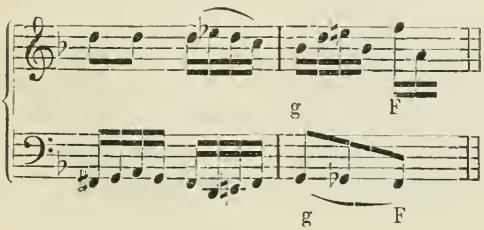
292.



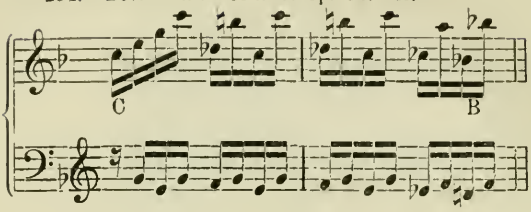
2. Meistens nahegelegene Durchgangsmodulation.

Beethoven. Sonate op. 10. Nr. 2.

293.



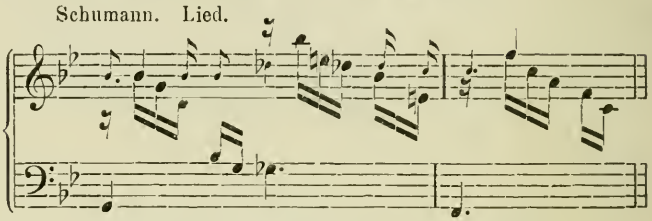
294. Beethoven. Son. F. op. 54. II.



mehrmals an derselben Stelle.

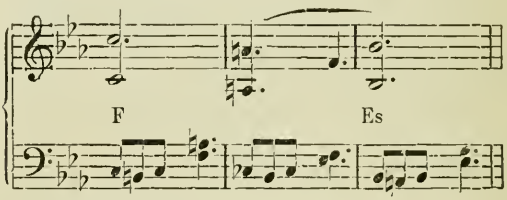
Schumann. Lied.

295.



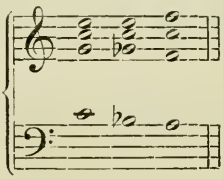
Schubert. Sonate.

296.



1. Durchgangs-Modulation.

297.



---

§ 16.

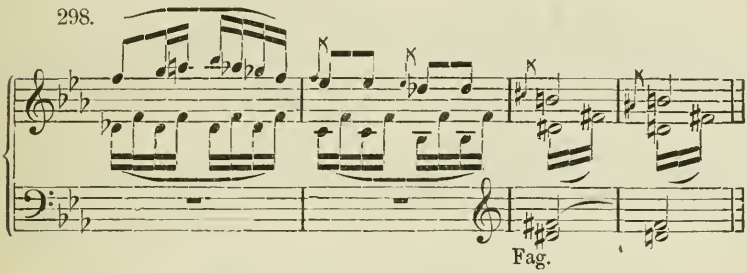
Enharmonische Modulation.

I.

Die Enharmonik ist nur äusserlich, der Notenschrift zur Bequemlichkeit des Schreibens und Lesens eigenthümlich, aber ohne innere, musikalisch wesentliche Bedeutung, wenn alle Töne in der enharmonischen Verwechselung dieselbe Beziehung zur Tonart behalten, die sie ausserhalb der enharmonischen Verwechselung haben würden.

Fälle dieser Art, in welchen die Enharmonik nur die Note, nicht den Ton betrifft, sind die bei weitem häufigsten. Zu ihnen zählt auch die bekannte Stelle im Andante von Mozart's Esdur-Symphonie, wo für Cesdur und Cesmoll Hdur und Hmoll geschrieben ist, und der mit Bmoll beginnende Satz im Finale desselben Meisterwerkes, wo dasselbe geschieht, und für viele Takte die Kreuztonarten an die Stelle der Betonarten treten.

298.

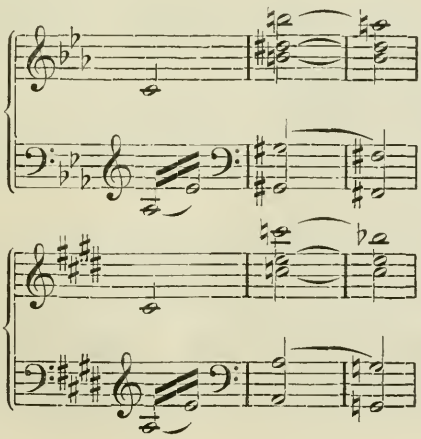


Diese Stelle wiederholt sich in der Reprise, in die entsprechende Tonart transponirt. In der Durchführung desselben Satzes wechselt der Componist das Tongeschlecht, Asdur in asmoll, schreibt aber nicht as- sondern gismoll, um nach Edur zu moduliren. Dass in allen diesen Fällen die Enharmonik nur zur Erleichterung der Schrift dient, kann man durch Annahme einer anderen Haupttonart leicht beweisen. Wäre z. B. der letzterwähnte Satz in Edur, statt in Esdur, so wäre es Mozart nicht eingefallen, die enharmonische Verwechselung zu brauchen.

Original Esdur.

299.

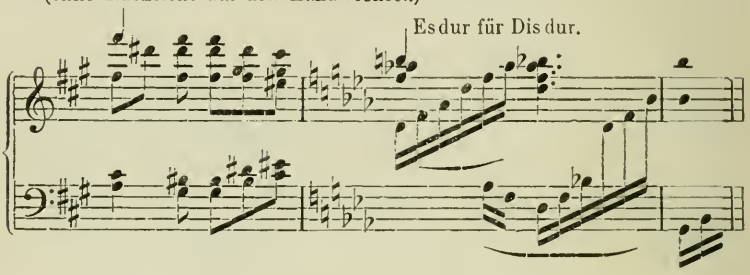
Angenommen Haupttonart Edur:



In letzterem Falle wäre die enharmonische Verwechselung vermuthlich acht Takte später eingetreten (desmoll = cismoll).

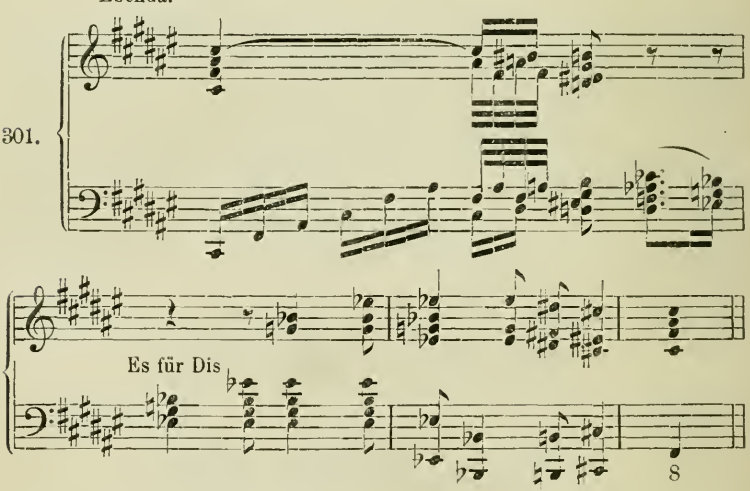
In gleichem Sinne wendet Beethoven die Enharmonik in folgenden und zahlreichen anderen Stellen an:

300. Beethoven. B dur-Sonate, op. 106. II.
(ohne Rücksicht auf den Handwechsel.)

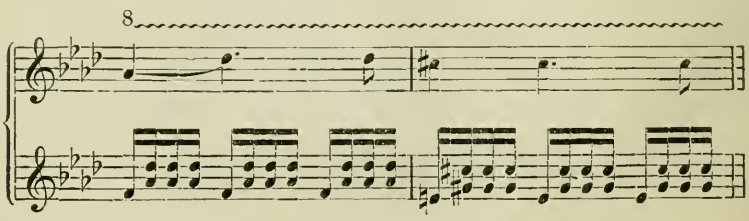


Ebenda.

301.

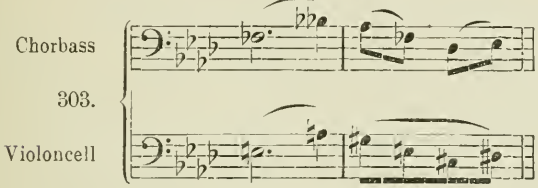


302. As dur-Sonate, op. 110.



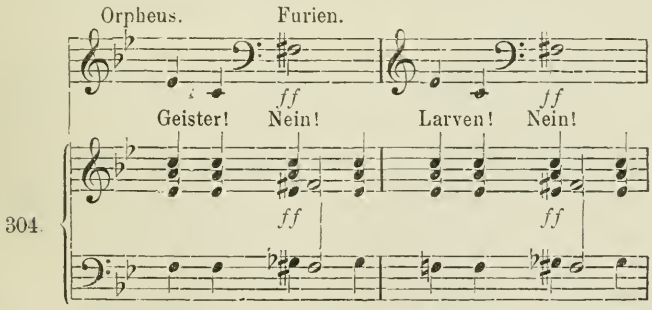
Die auffallendsten Belege aber finden sich, wenn eine Tonart und ihre enharmonische Verwechselung gleichzeitig in verschiedenen Stimmen erscheinen, z. B. die einen in Cis dur und die anderen in Des dur spielen, oder wenn gleiche Töne in verschiedenen Stimmen verschieden geschrieben werden. Ein Mozart'sches Beispiel giebt die Lehre vom Orchestersatz S. 306. Die modulationsreichen Partituren der neueren Meister bieten zahlreiche Belege. (In einem grossen deutschen Orchester wurde eine H dur-Figuration der Tannhäuser-Partitur für die Violinen zu Gunsten der Applicatur nach Ces dur umgeschrieben.)

Fr. Kiel, op. 80. Zweites Requiem.



Eine Stelle aus Orpheus von Gluck, in welcher dieser grosse Dramatiker sich der Enharmonik bedient, um die Chromatik in den einzelnen Stimmen zu vermeiden, soll hier noch erwähnt werden, um auf gewisse Missdeutungen der natürlichen Reinheit der Töne, und die glänzende Abfertigung dieser Missdeutungen durch Berlioz (Grand Traité d'Instrumentation) hinzuweisen.

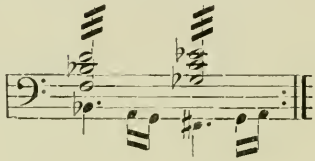
In folgender Stelle genannter Oper:



haben nämlich immer wieder voreilige Mathematiker und Physiker, auf Grund oberflächlichen Musiktreibens, eine von Gluck beabsichtigte Dissonanz zwischen den Tönen **fis** und **ges** zu finden behauptet, eine Dissonanz, welche an sich nur als Verstimmung er-

scheinen würde, unter den hier gegebenen Verhältnissen aber sich der Wahrnehmbarkeit gänzlich entzieht. Berlioz hat diese Anmafsung Unwissender in dem angeführten Werke gebührend zurückgewiesen.

Eine ähnliche Stelle von grossem Effekt findet sich in Weber's Wolfschlucht:

305. 

In genauer Berechnung würde hier ges (b als 000 genommen) 678 Tausendstel Octave, fis 644 Tausendstel Octave, die Differenz mithin 34 Tausendstel Octave oder $^1/_6$ Ton betragen, die zwar an sich wohl wahrnehmbar wäre, in der Dissonanz des hier gegebenen Accordes aber nur als Verstimmung erscheinen würde. Doch sorgt schon das musikalische Ohr der Ausführenden für den Einklang beider Töne.

II.

Dagegen trifft die Enharmonik wirklich das Wesen der Musik und nicht nur die Schrift, wenn mit derselben eine Veränderung des Verhältnisses der Töne zur Tonart eintritt, und dann haben wir wirklich eine enharmonische Modulation vor uns. Diese ist jederzeit mit einem Modulationssprung verbunden.

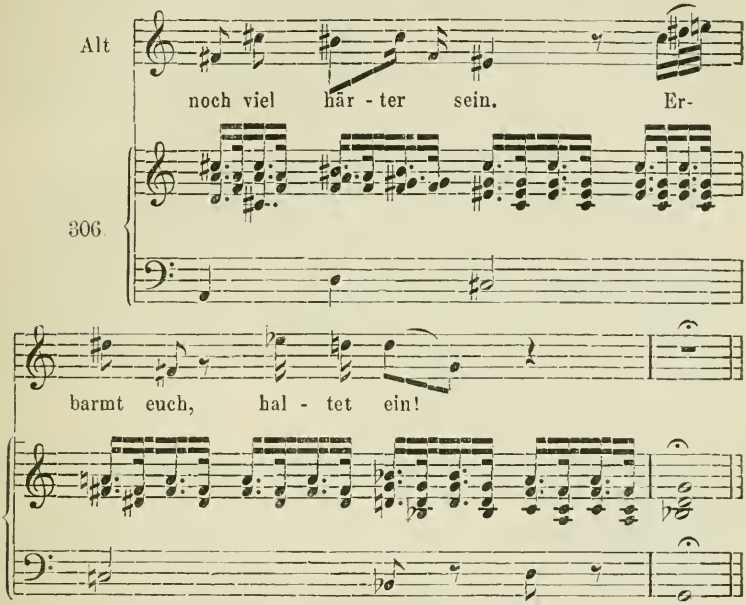
Dass der verminderte Septimenaccord hierzu die häufigste Gelegenheit bietet, ist bekannt.

Das folgende Beispiel von Bach führt nach Cisdur den verminderten Septimenaccord von Emoll ein, und löst diesen plötzlich nach Gmoll auf. Dass Bach dabei die Enharmonik des verminderten Septimenaccordes benutzt, nicht eine Trugfortschreitung gemacht hat, beweist das **es d** der Singstimme. Hier haben wir also eine wirkliche enharmonische Modulation. Alle Töne wechseln ihre Bedeutung:
der Leitton **dis** von Emoll wird kl. 6 von Gmoll,
die Secunde **fis** von Emoll wird Leitton von Gmoll,
die Quarte **a** von Emoll wird Secunde von Gmoll,
die kl. Sexte **e** von Emoll wird Quarte von Gmoll.

Da nun genetisch von **dis-fis-a-c** der eigentliche Grundton **h**, von **fis-a-c-es** der eigentliche Grundton aber **d** ist, so wechselt also

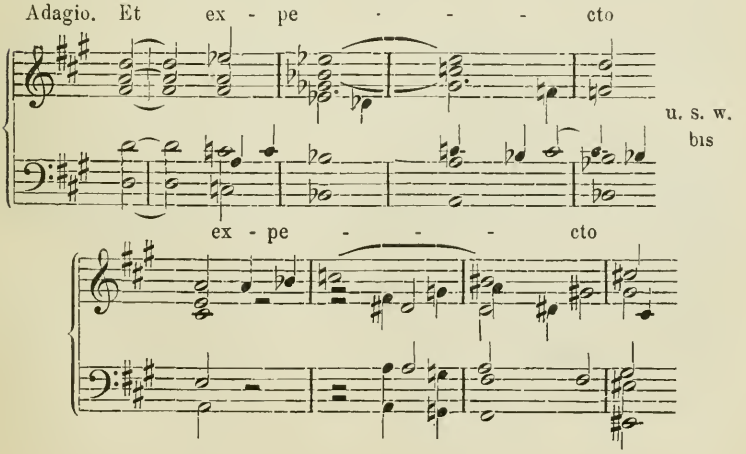
der ganze Accord seinen Grundton, und dieser Wechsel wird durch das anticipirte **d** der Gesangstimme noch besonders hervorgehoben.

Bach. Passionsmusik.



Während in diesem Beispiel die Enharmonik der Modulation unzweifelhaft ist, lässt das folgende desselben Meisters, rein harmonisch genommen, die Auffassung einer nur scheinbaren Enharmonik noch zu.

307. Bach. Hmoll-Messe.



Hier könnte man nämlich, von der Stimmführung absehend, den zweiten Accord statt $\frac{4}{3}$ **c-es-fis-a** $\frac{6}{5}$ **his-dis-fis-gisis** lesen, und mit alltäglicher Trugfortschreitung statt nach Esmoll nach Dismoll führen. Dann wäre der Adur-Accord des Schlusses Gisisdur, das **a b c** des Sopranes würde **gisis ais his**, und die letzte enharmonische Verwechselung fiele weg. Dem aber widerspricht, ausser der Stimmführung im Allgemeinen, das **g** der Unterstimmen im vorletzten Takt, welches dann unbedingt **gis** lauten würde.

Bach selbst hat also hier mit Absicht enharmonisch modulirt.

Beispiele von Mozart 214, 222, von Beethoven 248, 284, 285.

Wie Beethoven den Mozart-Haydn'schen Satz in jeder Richtung organisch hat auswachsen lassen, so hat er auch von der Enharmonik erweiterten Gebrauch gemacht. Denn Beethoven's Kunst ist kein anderartiges Gewächs wie Mozart-Haydn's, sondern dasselbe in vollster Entfaltung.

III.

Es giebt aber noch eine dritte Art der Enharmonik, und diese bezieht sich auf die musikalische Ausführung.

Diese Art der Enharmonik beruht auf der Möglichkeit, dieselben Töne als Quinttöne etwas höher, als Terztöne*) etwas tiefer hervorzubringen, und ist auf das Spiel der Streichinstrumente und den Gesang sehr scharfhörender Musiker beschränkt.

Auf allen Instrumenten mit fester Stimmung (d. h. solchen, die nicht zu jedem Gebrauch von neuem in Stimmung gebracht werden müssen) ist sie durch die gleichschwebende Temperatur ausgeschlossen, welche alle Töne als unmerkbar verstimmte Quinttöne, aber gar keine Terztöne giebt.

Die obenerwähnten Organe sind aber einer grösseren Reinheit fähig, freilich andrerseits viel grösseren Unreinheiten unterworfen. Die absolute Reinheit der Quinte beruht auf dem Schwingungsverhältniss 1:3, die absolute Reinheit der Terz auf dem Schwingungsverhältniss 4:5. Je näher man diesem Verhältniss kommt, desto grösser ist die Reinheit, mithin der Wohlklang des Intervalles.

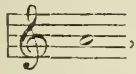
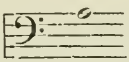
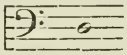
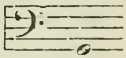
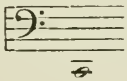
Bach und alle späteren Meister componiren nicht nur für temperirte Instrumente, sondern für alle musikalischen Organe im temperirten Tonsystem, ohne dadurch die natür-

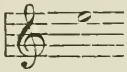
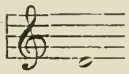
*) Selbstverständlich Oberquint- und Oberterz-Töne.

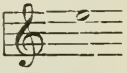
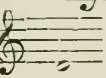
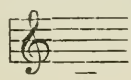
liche Reinheit der **Darstellung** in geeigneten Fällen auszuschliessen. Um das Nothwendigste über diesen Gegenstand hier in Zahlen und Noten zu geben, bedienen wir uns der **Opelt**'schen Logarithmen, weil diese die anschaulichste, leichteste und zuverlässigste Darstellung gewähren. Diese Logarithmen hat man sich einfach als Tausendstel der Octave vorzustellen.

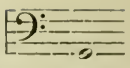
Solche Tausendstel Octave kommen auf die

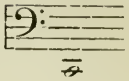
absolut reine Quinte 585, auf die temperirte 583 $^1/_3$ ($^7/_{12}$ Octave)
absolut reine gr. Terz 322, auf die temperirte 333 $^1/_3$ ($^1/_3$ Octave)
absolut reine kl. Terz 263, auf die temperirte 250 ($^1/_4$ Octave).

Vergegenwärtigen wir uns nun das Zusamwenwirken von Cello, Geige und Klavier, wie es im Triospiel alltäglich ist, und nehmen das **a**  , nach welchem gestimmt wird = 3755 Tausendstel Octave an, so ist das **a** des Cello  eine Octave (gleich 1000 Tausendstel) tiefer, mithin = 2755, das **d**  eine reine Quinte (gleich 585 Tausendstel) tiefer, mithin = 2170, das **G**  ebensoviel tiefer, mithin 1585, das **C**,  die tiefste Saite, gleich 1000.

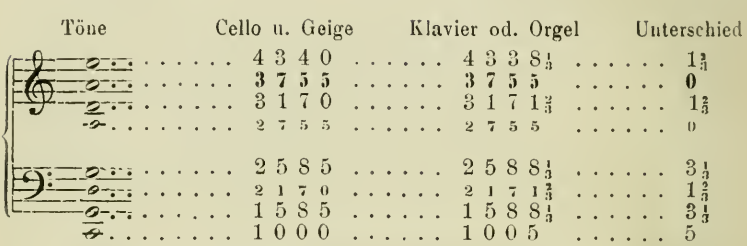
Für die Geige ergiebt sich **e**  , 585 höher als **a**, also 3755 + 585 = 4340, **d**  585 tiefer als **a**, also 3755 — 585 = 3170, **g**, 585 tiefer als **d**, also 3170—585 = 2585.

Mit diesen rein gestimmten Instrumenten verbindet sich nun das temperirte Klavier, welches in dem einzigen Ton **a**, und dessen sämmtlichen Octaven, mit ihnen übereinstimmt. In der Temperatur beträgt jede Quinte 583 $^1/_3$ Tausendstel Octave, mithin von den vier hier in Betracht kommenden Quinttönen **c, g, d, e** das **e**  583 $^1/_3$ höher als **a**, 3755 + 583 $^1/_3$ = 4338 $^1/_3$, **d**  583 $^1/_3$ tiefer als **a**, 3755—583 $^1/_3$ = 3171 $^2/_3$, **g**  , 583 $^1/_3$ tiefer als

$\bar{d}$, $3171\frac{2}{3}-583\frac{1}{3} = 2588\frac{1}{3}$; mithin die tiefere Octave G 

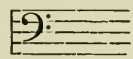
1000 tiefer, $2588\frac{1}{3}-1000 = 1588\frac{1}{3}$, C  eine Quinte tiefer

$1588\frac{1}{3}-583\frac{1}{3} = 1005$.



Die grösste Differenz der eingestimmten Saiten beträgt also 5 Tausendstel oder $\frac{1}{200}$ Octave und ist kaum wahrnehmbar.

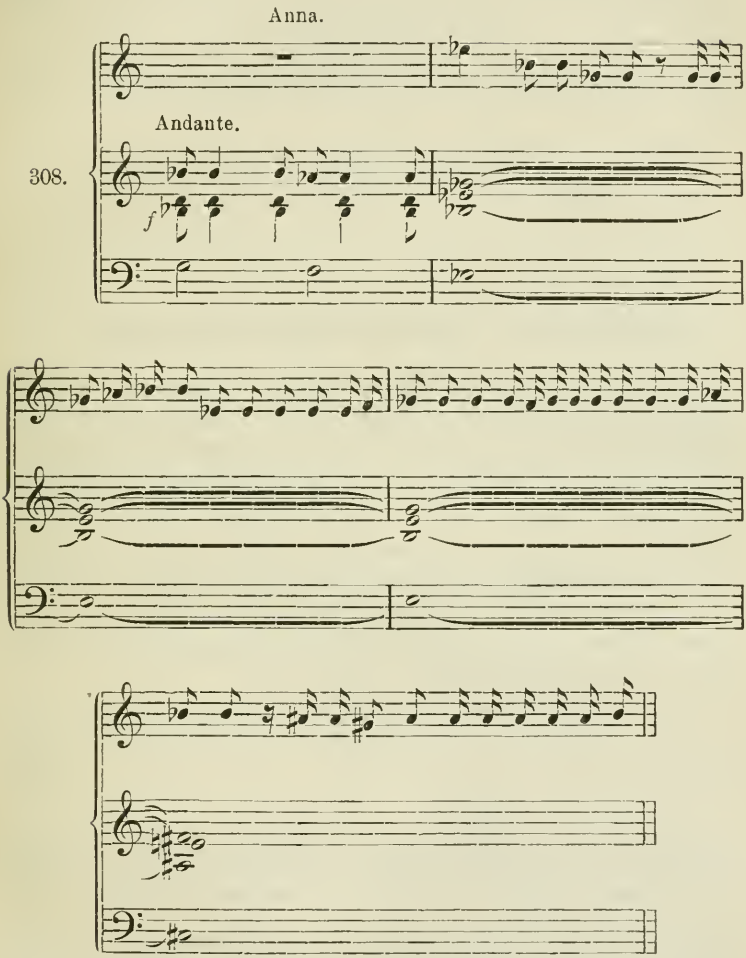
Die hier angewendeten **Opelt**'schen Logarithmen der Zahl **2** theilen die Octave in 1000 gleiche Theile von 0 bis 1000. Die wirkliche Schwingungszahl der Töne ergiebt sich, wenn man zu diesen Logarithmen die Zahlen aufschlägt.*)

Abgesehen von den grossen Differenzen, welche sich aus den Mängeln der Anlage und Ausbildung des Geigers, sowie aus den vielen Zufälligkeiten, die auf die Reinheit seines Spieles Einfluss haben können, ergiebt — entsteht aber eine viel grössere, als die angeführte der eingestimmten Saiten, wenn der feinhörige Violinist einmal den Terzton natürlich rein greift, während der Klavierspieler denselben Ton nur als temperirten Quintton geben kann. Nach obiger Tabelle ergäbe sich dann für das grosse E  in natürlicher Reinheit $1000 + 322 = 1322$, temperirt $1005 + 333\frac{1}{3} = 1338\frac{1}{3}$, mithin schon ein Unterschied von $16\frac{1}{3}$ Tausendstel Octave, also ungefähr $\frac{1}{61}$ Octave oder $\frac{1}{10}$ Ton, den ein mässig gutes Ohr schon wahrzunehmen und als Verstimmung zu empfinden im Stande ist.

Dass unter Umständen diese Differenz zwischen Quint- und Terzton noch grösser werden kann, lässt sich aus Obigem schliessen.

*) Zu diesem Zwecke muss man sie erst durch Division mit 3,322.. in Briggs'sche verwandeln.

In der That wollen Bratscher beobachtet haben, dass sie in dem folgenden, schon einmal angeführten (Nr. 125) Recitativ des Don Juan:



beim Eintritt der enharmonischen Verwechselung, wenn sich die Quinte **b** in die Terz **ais** verwandelt, mit dem Finger ein wenig zurück gehen (tiefer greifen) müssen, um den Accord rein zu erhalten. Uebereinstimmende Beobachtungen wollen auch scharfhörende Sänger in ähnlichen Fällen gemacht haben.

Andrerseits macht sich auch wieder die Ansicht geltend, dass der erhöhte (kleine) halbe Ton, wegen seines Aufwärtsstrebens, eher höher als tiefer zu greifen wäre, und umgekehrt der erniedrigte (kleine) halbe Ton wegen seines Abwärtsleitens eher tiefer als höher. Doch gestatten beide Anschauungen eine Vereinigung unter höherem Gesichtspunkt, deren Darstellung einem anderen Ort vorbehalten bleibe*).

§ 17.

Modulation durch Trugfortschreitung.

Wie wirklich und scheinbare Enharmonik, so ist auch wirkliche und scheinbare Trugfortschreitung zu unterscheiden. Die Notenschrift reicht nämlich bei weitem nicht aus, alle Nüancen der harmonischen Beziehungen anzugeben. Auch ist dies gar nicht ihre Aufgabe, vielmehr ergibt sich aus der Tendenz möglichster Einfachheit und Allgemeinverständlichkeit die entgegengesetzte, möglichst viel zusammenzufassen. Hieraus erklären sich die zahlreichen Fälle, in denen Accorde von verschiedener Bedeutung gleich geschrieben werden müssen, wie bei der scheinbaren Enharmonik gleichbedeutende Accorde verschieden geschrieben werden.

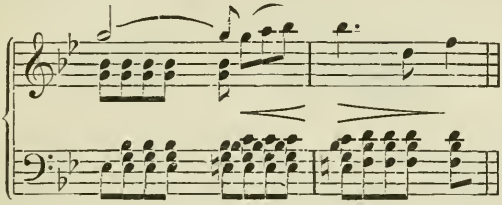
Ganz besonders häufig und alltäglich sind hier die sogenannten Wechsel-Dominantfortschreitungen, — d. h. die Fälle in denen die Oberdominante der Oberdominante an die Stelle der Unter-

*) Anmerkung. Der grosse Vorzug der Opelt'schen Logarithmen besteht darin, dass, abgesehen von den bedeutenden Vortheilen des Decimalsystems, die Ziffern der Töne, gleich unseren üblichen Benennungen derselben, für alle Octaven gleich sind, mit Ausnahme der ersten, welche nur die Octaven zählt, daher immer weggelassen oder weggedacht werden kann. So ist z. B. $g = 585$, aber g der dritten Octave $= 3585$, der vierten Octave $= 4585$; $c = 000$, in der ersten Octave 1000, in der zweiten 2000, in der siebenten 7000. Alle Berechnungen der Tonhöhen geschehen durch Addition und Subtraction, sind also so leicht wie irgend möglich. Jede Veränderung der Stimmung kann nach Logarithmirung der Schwingungszahl ebenso bequem berechnet werden, obwohl dies kaum jemals erforderlich ist. Im Allgemeinen ist der Gebrauch dieser Logarithmen als Octavtausendstel ohne jede Bekanntschaft mit der Theorie derselben, oder der Mathematik überhaupt, und ohne weitere Rechenkunst als Zuzählen und Abziehen möglich. Die Rechnung ist auf $\frac{1}{1000}$ Octave genau, während das feinste Ohr kaum $\frac{2}{1000}$ Octave zu unterscheiden vermag. Und doch kann die Rechnung durch Vermehrung der Stellenzahl beliebig genau gemacht werden. (Vgl. Opelt. Theorie der Musik. Leipzig, bei Barth. 1852).

dominante tritt, — kaum minder häufig der Gebrauch, den übermässigen Sextaccord als Dominantaccord zu schreiben. (Nr. 318.)

Beethoven.

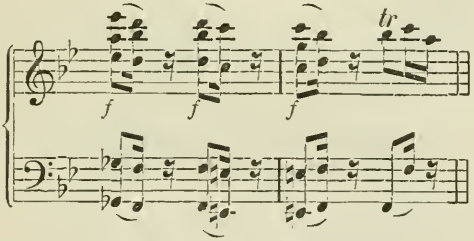
309.



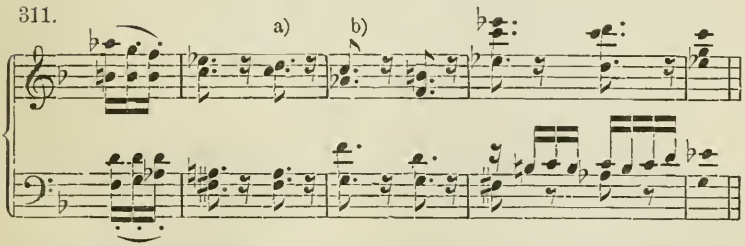
Die vorstehende Accordfolge der neunten Symphonie zeigt recht deutlich das Herauswachsen des scheinbaren Dominantaccordes von Fdur (**c-e-g-b**) aus der Unterdominante von Bdur (**es-g-b**) durch chromatischen und diatonischen Durchgang, **es—e** und **b—c**. Wenn daher **c-e-g-b** nach **f-b-d** geht, so ist dies nicht Trugfortschreitung von Fdur nach Bdur, sondern innigere Verbindung der Unterdominante mit dem Quartsextaccord durch stufenweise Durchgänge.

In demselben Monument höchster symphonischer Kunst finden wir folgende verwandte Stellen:

310.

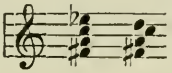
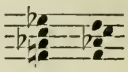


311.



Die zweite derselben zeigt uns den verminderten Septimen-Accord in ähnlicher Bedeutung, nämlich der sog. Wechseldominante. Eine Trugfortschreitung liegt nun hier allerdings vor, insofern der

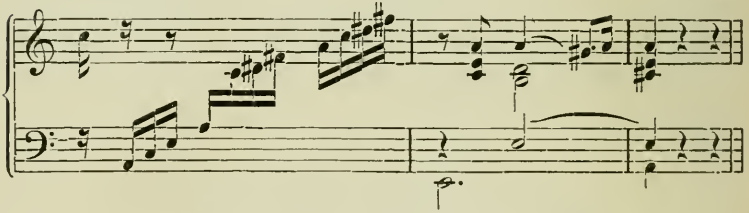
verminderte Septimenaccord Cmoll: **h-d-f-as** in den verminderten Septimenaccord **fis-a-c-es** fortschreitet. Letzterer Accord ist aber nicht der Gmolltonart angehörig, sondern als Wechseldominante für Unterdominante von Cmoll zu betrachten. Es steht also:

312.  für 

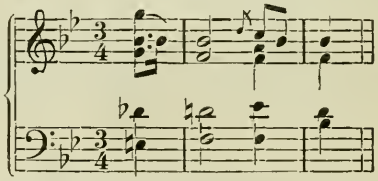
Tonartwechsel (Modulation) findet also nicht statt. Die weitere Fortschreitung a) bis b) ist aber nicht einmal Trugfortschreitung, sondern vertritt die regelmässige Auflösung des Nebenaccordes in den Dominantseptimenaccord, **g-h-d-f**, mit Doppelvorhalt **as-c**.

Derartiger Gebrauch des verminderten Septimenaccordes ist übrigens **alltäglich**, und zwar schon in Bach'schen Cadenzen und von da ab bis in die Werke der neuesten Meister.

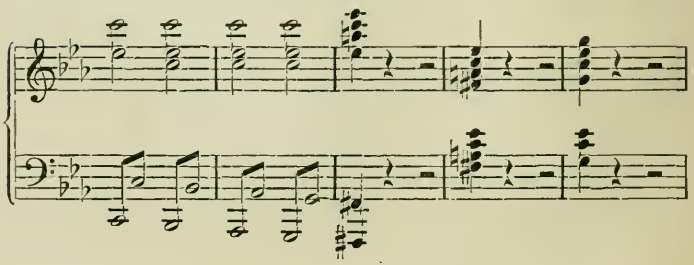
313. Bach. Schluss der Amoll-Fuge.

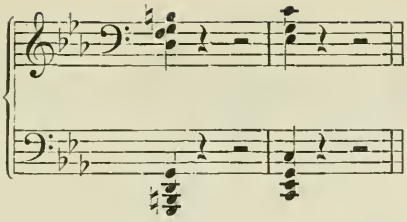


Mozart. Lied an die Einsamkeit. Anfang.

314. 

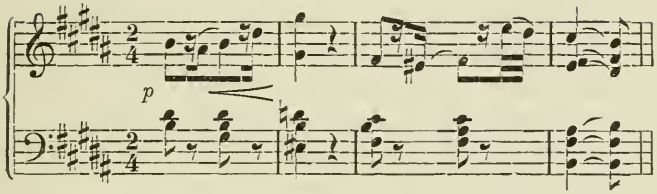
Beethoven. Pathétique-Sonate.

315. 

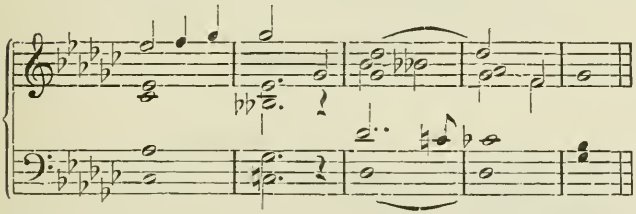


Schubert. Lied. Anfang.

316.



317. Wagner. Gebet der Elisabeth. Schluss.



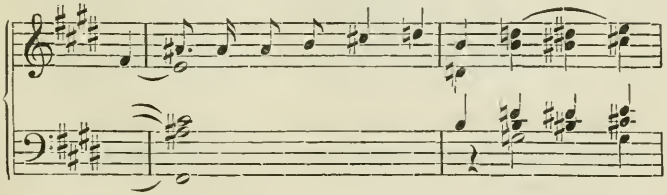
So ist auch der verminderte Septimen-Accord in Schubert's Lied: „die Stadt" aufzufassen.

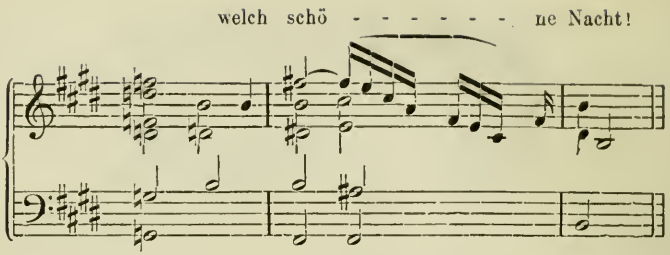
Für den Schreibgebrauch des Dominant-Accordes statt des übermässigen Sextaccordes, wofür schon § 15 die Beispiele Nr. 272, 285 gegeben sind, stehe hier noch eine ebenso entzückend schöne, wie allbekannte Stelle unseres grossen Weber:

Agathe-Arie. Freischütz.

Ob Mond auf sei-nem Pfad wohl lacht

318.





Die musikalische Urtheilskraft hat in jedem Falle zu bestimmen, ob eine scheinbare oder wirkliche Trugfortschreitung stattfindet. Vorliegende Schrift hat, ihrer Aufgabe gemäss, nur mit letzterer zu thun. In den folgenden Beispielen bevorzugen wir den Dominant-Septimen-Accord derart, dass wir möglichst für jeden Verwandtschafts-Grad eine Anwendung desselben bringen, während wir die anderen dissonirenden Accorde nach Gelegenheit folgen lassen.

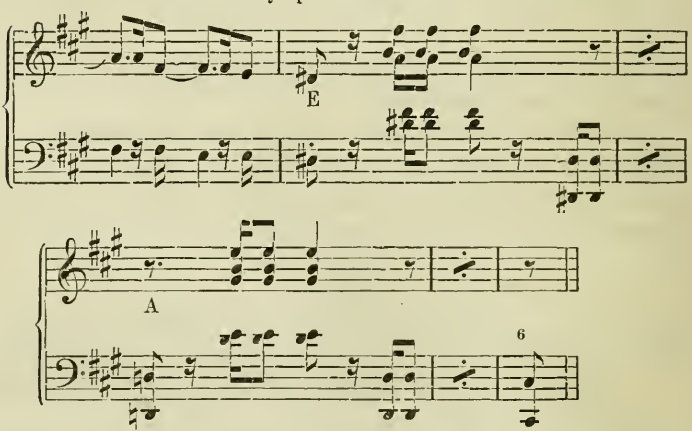
Quartenzirkel.

1.

(d. h. erster Verwandtschaftsgrad.)

Beethoven. Adur-Symphonie I.

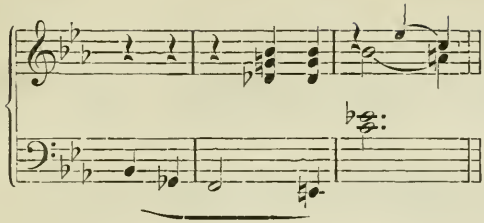
319.



Eine nicht eben seltene Fortschreitung, welche in veralteten Sequenzen zu Tode gehetzt, hier aber zu glänzender Wirkung gebracht wird.

Beethoven. Eroica I.

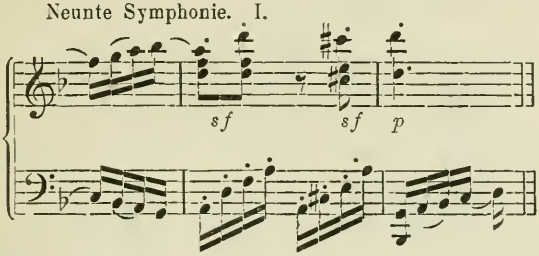
320.



Verminderter Septimen-Accord von fmoll in den verminderten Dreiklang von Bdur aufgelöst.

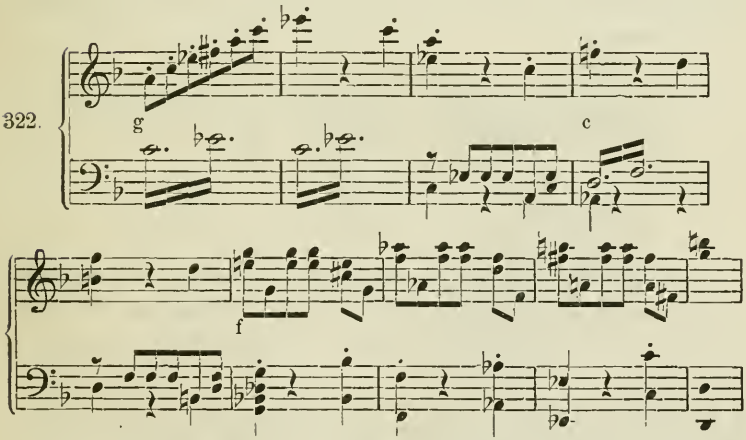
Neunte Symphonie. I.

321.



Beethoven. Fdur-Symphonie I.

322.

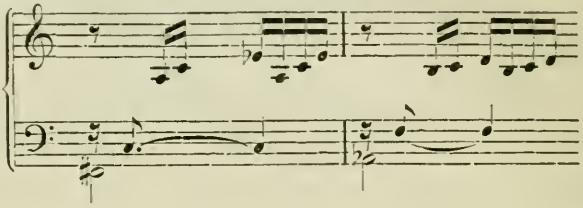


Zweimalige Trugfortschreitung verminderter Septimen-Accorde im Quartenzirkel.

In folgendem Beispiele ist fraglich, ob der verminderte Septimen-Accord in seinesgleichen oder in den Neben-Septimen-Accord II (cmoll) führt. In vielen Ausgaben findet sich zwischen beiden Accorden

ein von Schwenke eingeschobener $\frac{6}{4}$ cmoll, welcher den harmonischen Sprung und die verminderte Terz im Bass vermeiden soll.

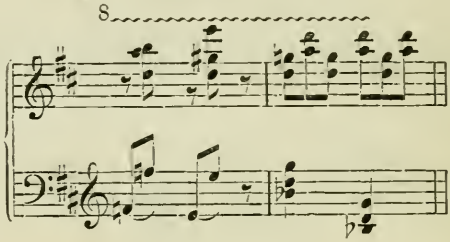
323.



2.

Liszt. Hmoll-Sonate.

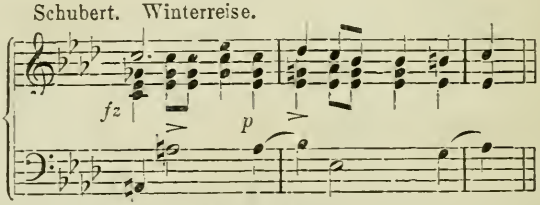
324.



Hier wird der Dominant-Septimen-Accord von A in den Gmoll-Dreiklang aufgelöst: eine der wirksamsten Stellen des gehaltvollen Werkes.

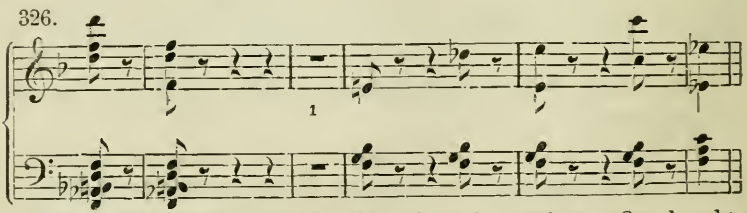
Schubert. Winterreise.

325.



Verminderter Septimen-Accord Bmoll in dem Dominantseptimen-Accord Asdur. Doch ist der Charakter des verminderten Septimen-Accordes hier nicht zweifelfrei: er könnte eher Durchgangs-Accord sein.

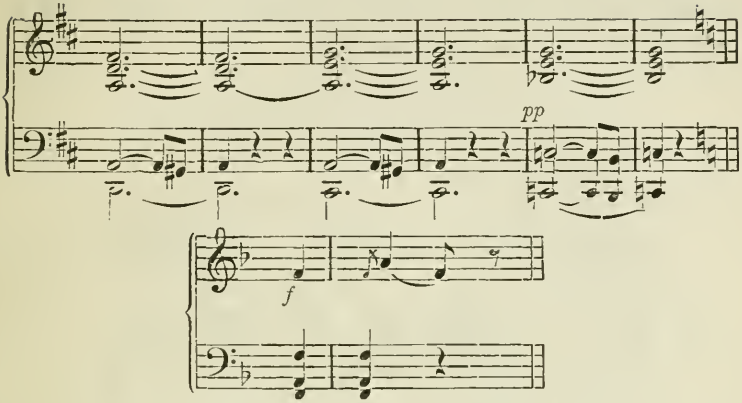
326.



Ein verminderter Septimen-Accord in den andern. Orgelpunkt.

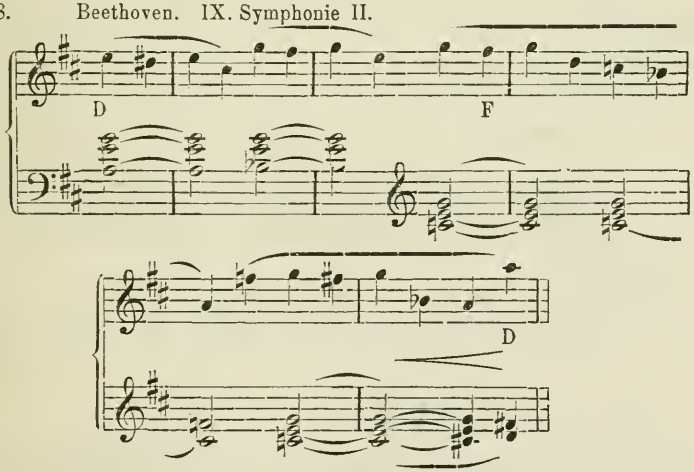
3.

327. Beethovon. A dur-Symphonie.



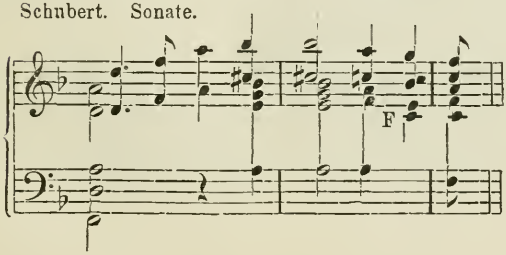
Dominantseptimen - Accord D dur in Dominantseptimen - Accord F dur.

328. Beethoven. IX. Symphonie II.



Schubert. Sonate.

329.

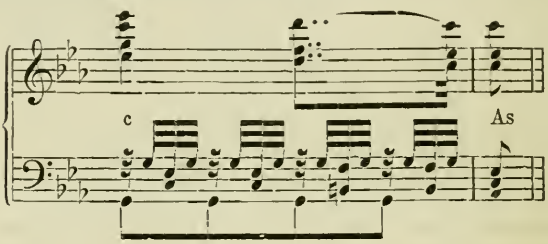


Hier geht der Nonen-Accord von dmoll in den Fdur-Accord. In demselben Satze finden sich auch Combinationen des verminderten Septimen-Accordes mit der Terz der Durtonart, gleichsam 1. Umkehrung des sog. Terzdecimen-Accordes.

4.

Beethoven. Eroica. I.

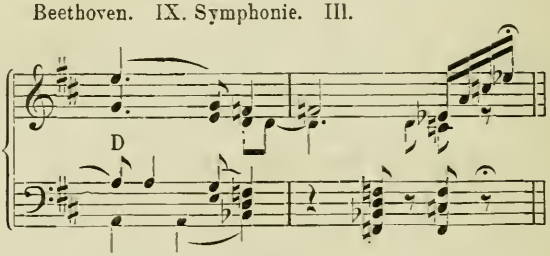
330.



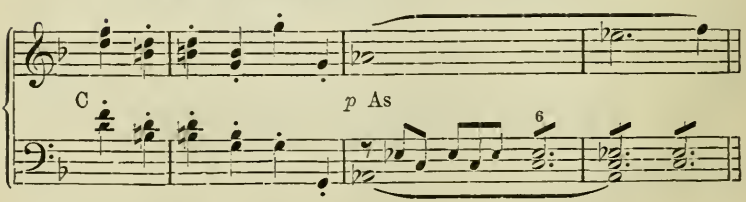
Alltägliche Trugfortschreitung des Dominant-Accordes in den Dreiklang der sechsten Stufe, in Moll wie Dur gebräuchlich, besonders im Trugschluss.

Beethoven. IX. Symphonie. III.

331.

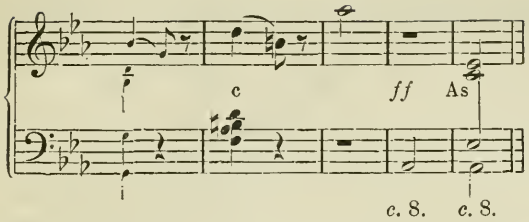


332. Beethoven. Fdur-Symphonie.



Beethoven. Eroica. II.

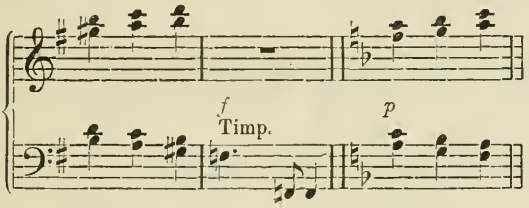
333.



Aehnlicher Uebergang mit dem verminderten Septimen-Accord.

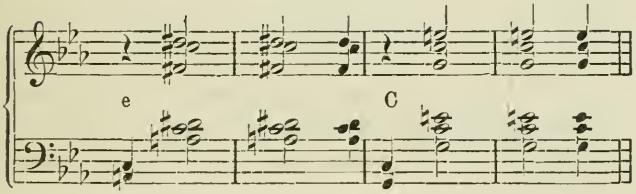
Beethoven. IX. Symphonie. II.

334.



Beethoven. Eroica. I.

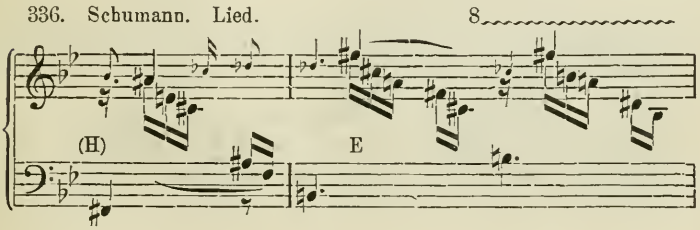
335.

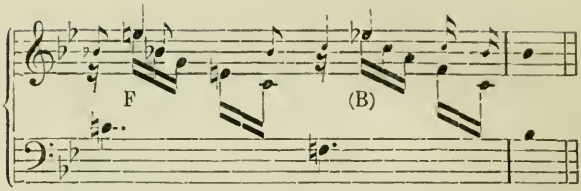


Hier ist der verminderte Septimen-Accord wirklich als solcher eingeführt, auch leitet die Modulation, über diese wirkliche Trugfortschreitung, mit bekannter grossartiger Wirkung nach emoll.

5.

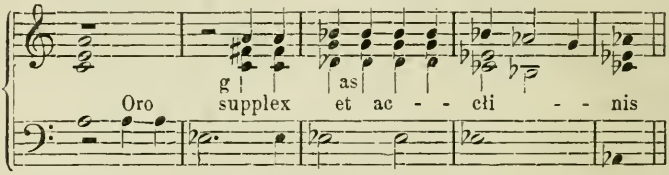
336. Schumann. Lied.





Beispiel dient, ausser zur vorliegenden Modulation mit dem Dominant-Septimen-Accord, auch für den Gebrauch enharmonischer Umschreibung (S. 121).

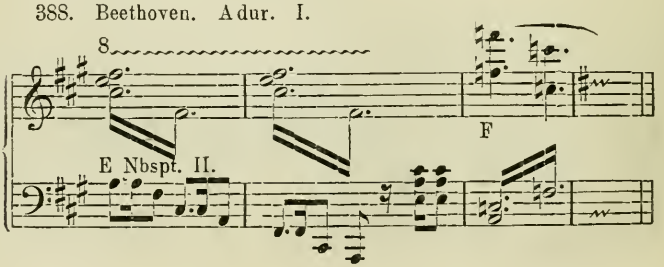
337. Mozart. Requiem.



Mit dieser Trugfortschreitung, wie mit jener Anwendung des übermässigen Sext-Accordes (Nr. 282), betritt Mozart den Boden der modernen Harmonik, mit welcher beide Stellen auch das wirksame Instrumentalcolorit gemeinschaftlich haben, dort durch das geheimnissvoll feierliche Pianissimo der Trompeten und Pauken, hier durch die emporschwebende Sechszehntel-Figur der Geigen. Der Uebergang wiederholt sich unmittelbar noch zweimal, jedesmal einen halben Ton tiefer.

In dem folgenden Beispiele aber haben wir keine wirkliche Trugfortschreitung, sondern nur den Wechsel der Neben-Accorde der II. Stufe, wie in der Harmonielehre § 71 nachgewiesen ist und hier als bekannt vorausgesetzt wird.

388. Beethoven. Adur. I.



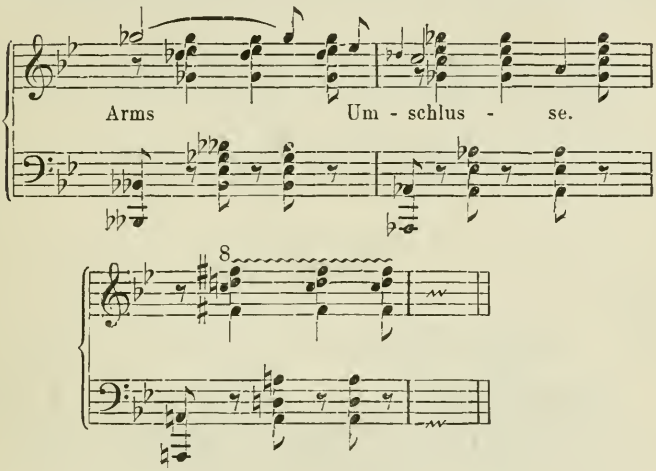
a-cis-e-fis ist der Nebenseptimen-Accord II von E dur, **f-a-c** ist der Nebendreiklang der erniedrigten Secunde derselben Tonart, wenn auch veränderten Geschlechtes.

6.

(Quarten- und Quintenzirkel.)

Schubert. Lied.

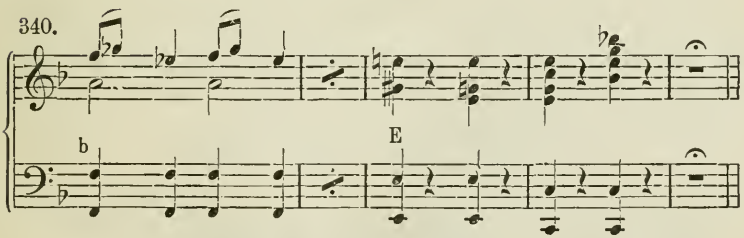
339.



Hier geht der Dominant-Accord von Des dur in den von G dur über.

Beethoven. VIII. Symphonie.

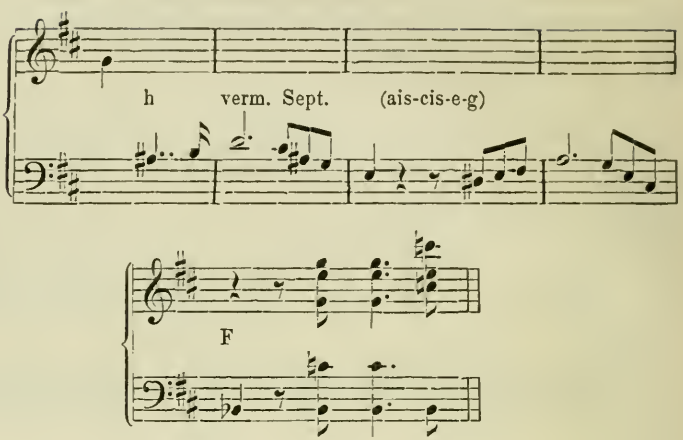
340.



Dominant-Septimen-Accord b moll plötzlich nach E dur übergehend, welches freilich sofort wieder verlassen wird. Kann man hier an **f a dis**, übermässigen Sextaccord, denken, oder schliesst **ges** denselben aus?

Liszt. H moll-Sonate.

341.

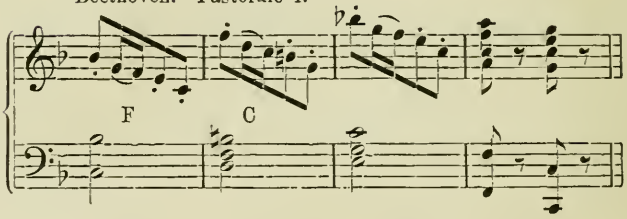


Quintenzirkel.

1.

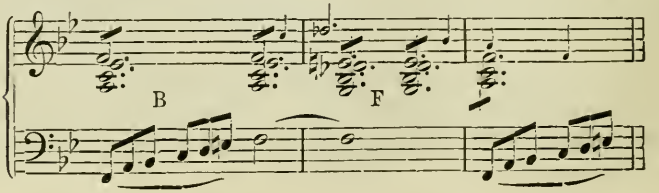
Beethoven. Pastorale I.

342.

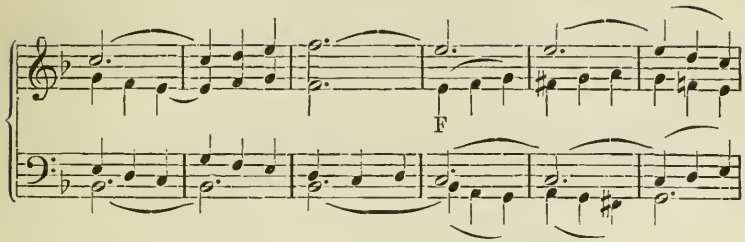


Unter Führung eines diatonischen Basses geht der Septimen-Accord von F dur in den von C dur über, unmittelbar darauf geschieht das umgekehrte. Doch ist auch hier vielleicht der zweite Takt eher als eine auf Durchgang in der Stimmführung beruhende Wechsel-Dominante zu betrachten.

343. Schubert. Erlkönig.



344. Beethoven. IX. Symphonie.

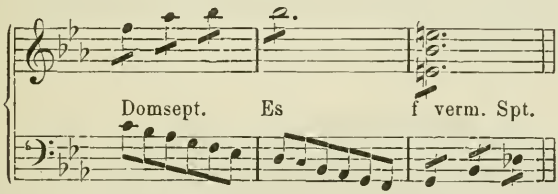


Hier macht der Dominant-Septimen-Accord F eine Trugfortschreitung in den kleinen Septimen-Accord Gdur, dieser in den $\frac{6}{4}$ C. Doch ist hier der kleine Septimen-Accord G als Durchgangs-Accord in Cdur zu betrachten, mithin die zweite Trugfortschreitung keine wirkliche.

2.

Beethoven. Eroica I.

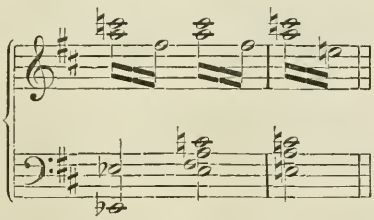
345.



Eine schon bei Mozart nicht seltene Trugfortschreitung, deren häufiger Gebrauch auf dem Verhältnisse der tonischen Dreiklänge als Haupt- und Neben-Dreiklang der ersten Tonart beruht. Daher auch zur Verlängerung von Cadenzen nicht selten.

Beethoven. Ddur-Symphonie I.

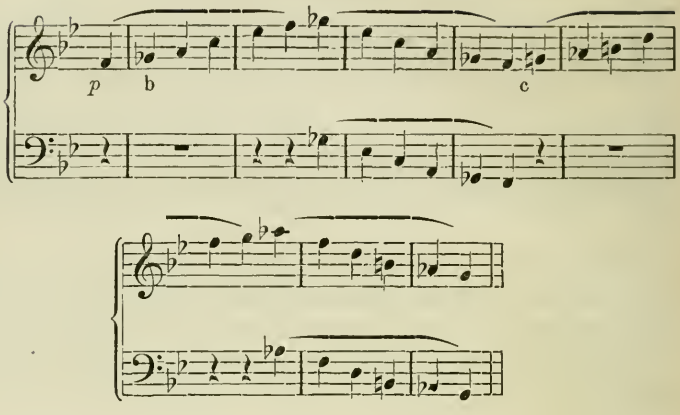
346.



Einer ziemlich ausgedehnten chromatischen Bass-Fortschreitung entnommen, die uns später noch als solche beschäftigen wird.

Beethoven. Bdur-Symphonie III.

347.

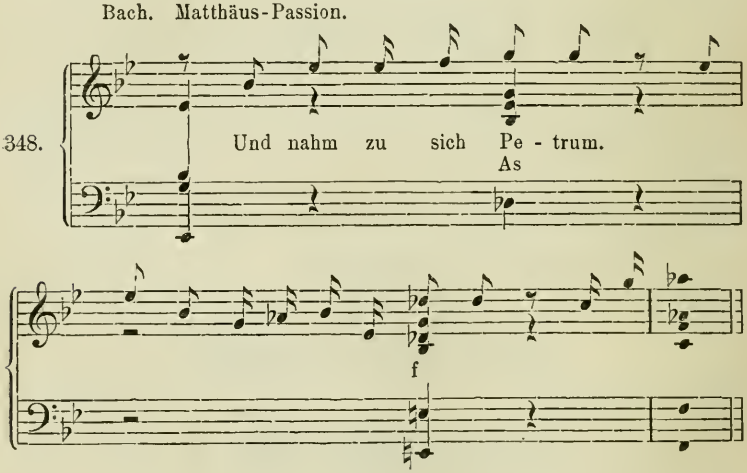


Einstimmige Modulation, der man wohl zwei dissonirende Haupt-Accorde zu Grunde legen muss. Doch ist auch die Ergänzung durch einen tonischen Dreiklang am Schlusse jedes Viertaktes nicht gänzlich ausgeschlossen.

3.

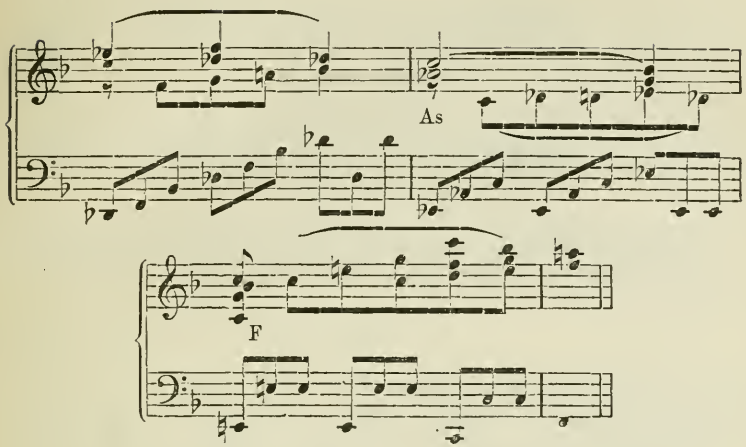
Bach. Matthäus-Passion.

348.



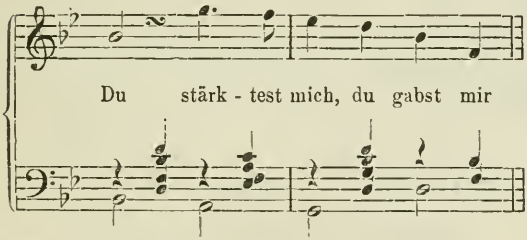
Auf dem Dominant-Septimen-Accord von Asdur folgt der verminderte Septimen-Accord von fmoll. Alltäglicher Uebergang. Hier in der freien Stimmführung der Recitativ-Begleitung.

349. Beethoven. Fdur-Symphonie. III.



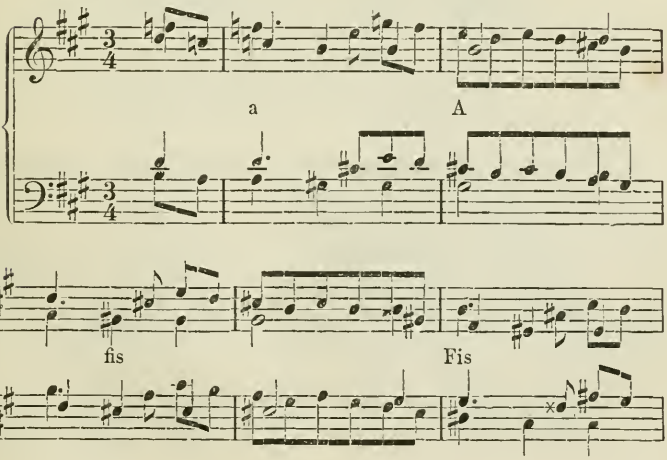
Wagner. Rienzi.

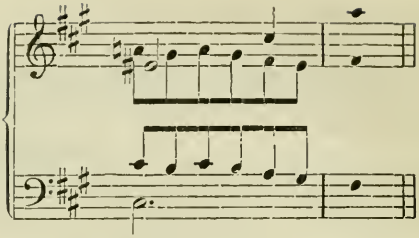
350.



Mozart. A dur-Quartett.

351.



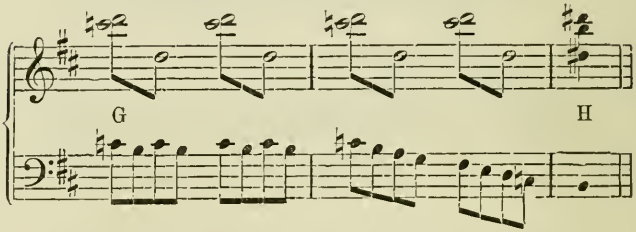


Letzteres Beispiel, welches dem verminderten Septimen-Accord angehört, wird uns später noch einmal beschäftigen.

4.

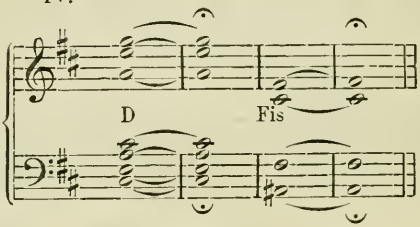
Beethoven. Ddur-Symphonie. I.

352.



IV.

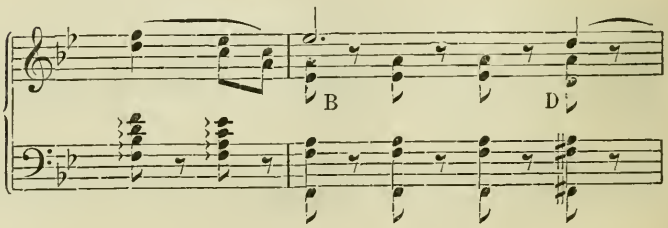
353,

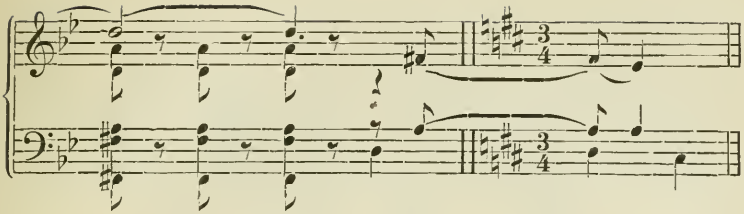


In beiden Beispielen sind die Schluss-Dreiklänge Oberdominanten.

Beethoven. IX. Symphonie. III.

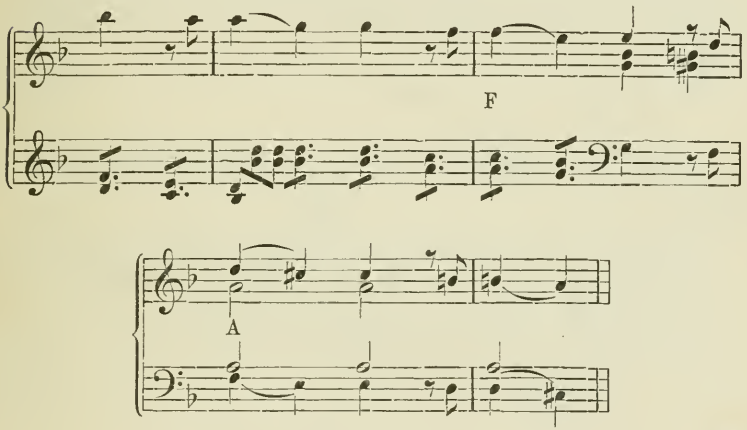
354.





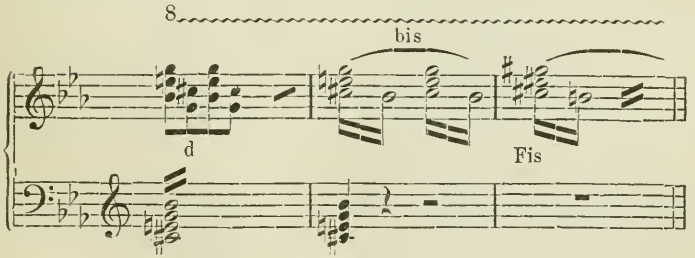
Auch hier ist man geneigt, Ddur beim Eintritt für Oberdominante zu halten, doch wird es als Tonica behandelt.

355 Beethoven. Fdur-Symphonie. IV.



Wagner. Tannhäuser.

356.

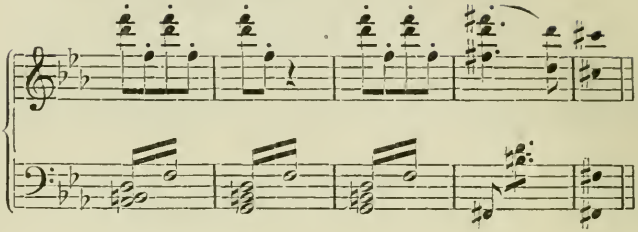


Vgl. Quartenzirkel 5, Mozart.

6.

Beethoven. Bdur-Symphonie. IV.

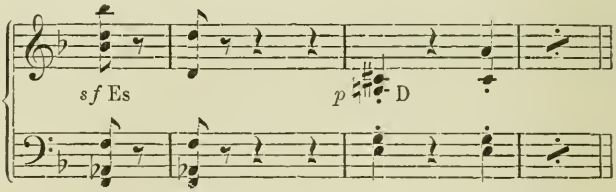
357.



Nr. 285 bietet ein ähnliches Beispiel aus der neunten Symphonie. Derartige Uebergänge sehr häufig, zum Theil in Folge der Umdeutung des Dominant-Septimen-Accordes in den übermässigen Sext-Accord.

Beethoven. Fdur-Symphonie. I.

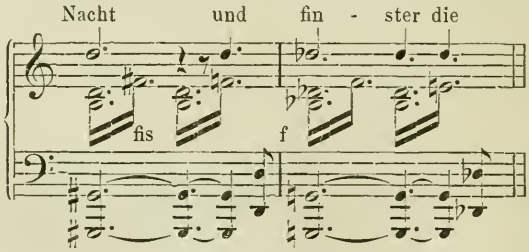
358.



Eine besonders kühne Ausbeutung jener Beziehung.

Schubert. Die junge Nonne.

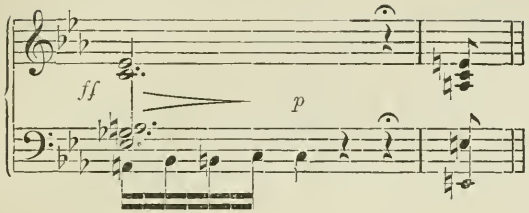
359.



Sehr seltene Trugfortschreitung von grossartiger Gewalt des Ausdrucks, wie sie diesem Meister in so hohem Grade zu Gebote steht. Zwei Nebenseptimen-Accorde II mit Auflösung in den verminderten Septimen-Accord, dessen Grundton, das erste Mal als Septime umgeschrieben, zum vermittelnden gemeinschaftlichen Ton dient.

Wagner. Tannhäuser.

360.



Folgen die Worte: „Da sank ich in Vernichtung dumpf darnieder.“ Der Ausdruck hoffnungsloser Verzweiflung nach dem vernichtenden Ausspruch des Verkünders Gottes. — Abstrakt harmonisch ist die Umdeutung von **a-c-es-ges** in **dis-fis-a-c** zulässig, wodurch der Uebergang sehr nahe gelegt erscheint. Im Zusammenhang aber erscheint der erste Accord wie er geschrieben ist. Daher die schlagende Wirkung des Amoll-Accordes.

6.

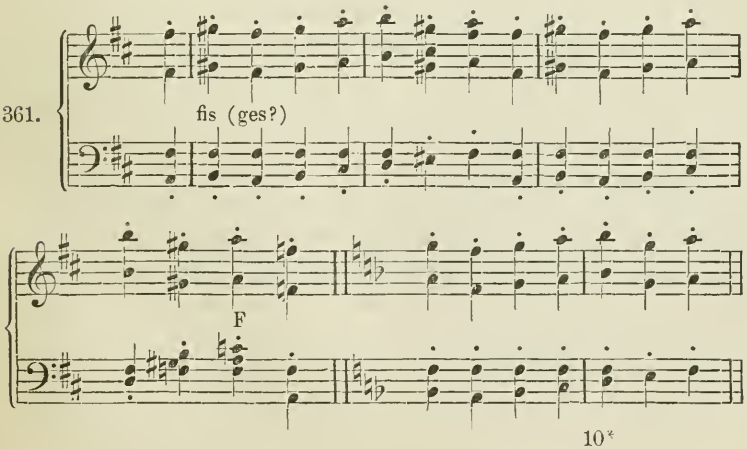
(Siehe oben unter Quartenzirkel.)

Die Beispiele zu den Trugfortschreitungen lassen sich leichter als die jeder anderen Kategorie vermehren.

Auch zum 7. Grad des Quartenzirkels, wenn nicht eine enharmonische Umschreibung des 3. Grades Quintenzirkel vorliegt, bietet Beethoven ein Beispiel. Freilich dient hier das wechselnde Tongeschlecht zur Annäherung.

Beethoven. Fdur-Symphonie.

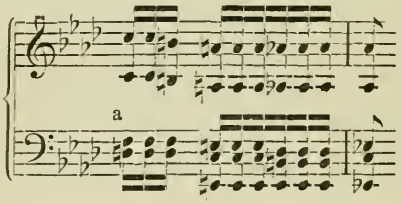
361.



Die neueren Meister bewegen sich mit immer grösserer Vorliebe in Trugfortschreitungen. Doch ist zu bemerken, dass dauernder Gebrauch derselben das Tonartbewusstsein bis zum Verschwinden abschwächt. Es giebt aber auch noch andere Anzeichen, dass die moderne Harmonik die Schranken der Tonart aufzuheben und neue Principien der Modulation aufzufinden im Begriff ist.

Im Allgemeinen ergiebt sich aus den angeführten Beispielen, dass auch hier die kernigsten und klarsten Uebergänge dem Dominant-Septimen-Accord angehören. Auch viele regelmässige Fortschreitungen des übermässigen Sextaccordes erscheinen dem Ohre als Trugfortschreitungen des Dominant-Septimen-Accordes, unter ihnen auch wohl die aus Mozart's Don Juan angeführte von Bdur nach Ddur, wo das kurze **gis** wohl als **as** aufgefasst wird. Bei dem in der Modulation so unermesslich reichen Schubert finden sich derartige Fälle nicht selten; angeführt möge noch folgender aus einer Sonate werden:

362.



Verfolgt man dieses Beispiel rückwärts in dem Satze, dem es angehört, so wird man finden, dass amoll hier eigentlich Doppelbmoll ist, und der Uebergang nach Asdur durch den übermässigen Sextaccord **fes-ces-d-as** (geschrieben **e-h-d-as**) geschieht. Aber der Eindruck ist der einer amoll- (Doppel-bmoll-)Cadenz, welche durch Trugfortschreitung des Dominant-Accordes **e-gis-h-d** (**fes-as-ces-doppel-es**) nach Asdur zurückführt. Freilich erkennt man in dieser Tonart die Heimath des Satzes, und dadurch rechtfertigt sich aesthetisch das Verfahren des Meisters. (Wenn Schubert, bei seinem bewundernswürdigen harmonischen Reichthum, als Instrumental-Componist gegen andere Grosse zurückzustehen scheint, so kann dies nur daran liegen, dass er in der rhythmisch-harmonischen Construction diese nicht erreicht hat).

Wenn der Dominant-Accord auch hier sein Vorrecht zu behaupten scheint, so ist doch andererseits auch dem verminderten

Septimen-Accord hier sein eigentlicher Wirkungskreis beschieden. Denn gerade auf diesem Gebiete ist es, wo er seine Eigenschaft als „Allerwelts-Vermittler“, wie ihn Beethoven gelegentlich bezeichnet haben soll, auf das Glänzendste zur Geltung bringt. Es giebt in der That nicht zwei Tonarten, die sich nicht durch eine Trugfortschreitung dieses Accordes verbinden liessen, während seiner regelmässigen Modulation, wie wir gesehen haben, vieles entgegensteht. (Vgl. S. 83, 104, ferner Nr. 211, 213, 226 bis 228, 240 bis 247 u. a.)

---

§ 18.

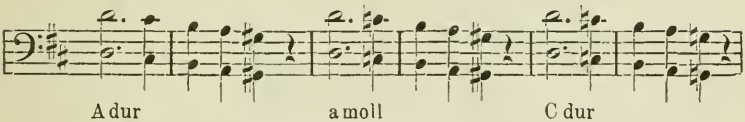
Modulation durch allmälige Umbildung.

Wechsel der grossen und kleinen Terz im Dreiklang ist Wechsel des Tongeschlechts und bekanntlich (§ 5) sehr häufig.

Bei den meisten Accorden aber erzeugt die Veränderung eines Tones auch Veränderung der Tonart, mithin Modulation.

Das zweite Thema der Don Juan-Ouvertüre z. B. wechselt auf diese Weise erst das Tongeschlecht, Adur mit amoll, dann die Tonart, amoll mit Cdur.

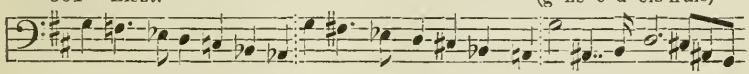
363. Mozart.



Diese Modulation geschieht dadurch, dass erst das **cis**, dann das **gis** erniedrigt wird.

Sehr viel complicirter, aber doch wohl verwandt mit dieser Stelle ist der Anfang von Liszt's Hmoll-Sonate.

364 Liszt. (g fis e d cis h ais)

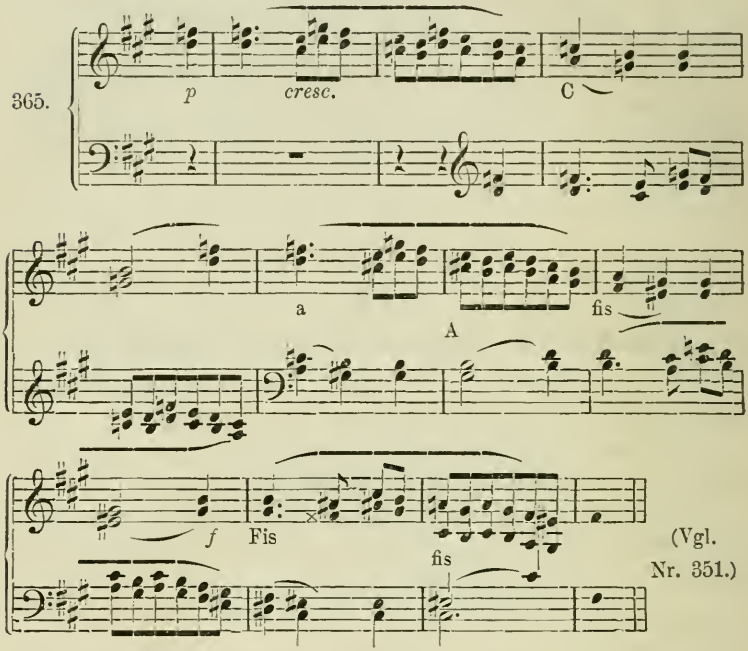


deren Hauptmomente hier ohne Taktstriche nebeneinander gestellt worden sind.

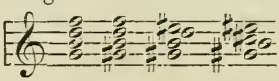
So verschiebt sich auch in dem schon einmal zu den Trugfortschreitungen angeführten Beispiele aus Mozart's Adur-Quartett

der Dominant-Accord von Cdur allmälig in den von Fisdur, indem er sich durch **gis** in amoll, durch **cis** in Adur, durch **eis** in fismoll, durch **dis** und **ais** in Fisdur verwandelt. —

365.



Harmonische Grundlage:

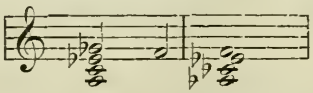


Wenige Takte später findet sich ein ähnlicher Uebergang aus dem Cisdur-Accord über den cismoll-Accord in den Ddur-Septimen-Accord.

Hierher gehört auch die vielleicht nicht seltene Umwandlung des Dominant-Septimen-Accordes in den kleinen Neben-Septimen-Accord:

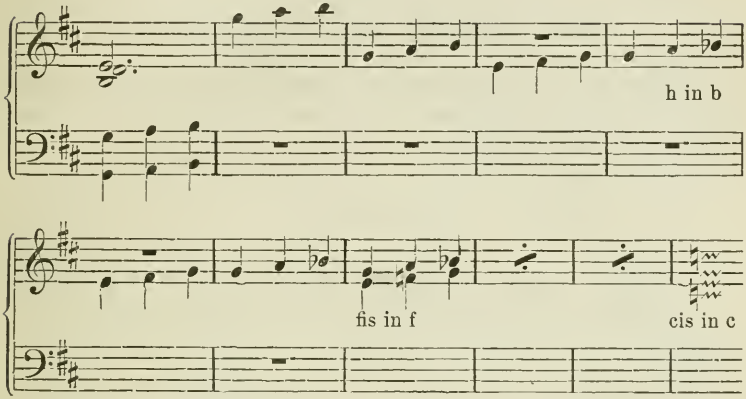
Wagner. Gebet der Elisabeth.

366.



Allmäliger Verwandlung des Neben-Septimen-Accordes II von Ddur in den Dominant-Accord von Fdur begegnet man hier:

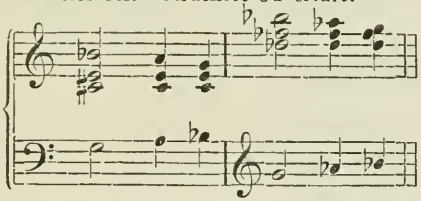
367. Beethoven. Ddur-Symphonie. III.



Aehnlich bewirkt die Veränderung eines einzigen Tones, verbunden mit der enharmonischen Verwechselung zweier anderen, in folgendem Sätzchen die Verbindung zweier entlegener Tonarten, dmoll und asmoll, eigentlich dmoll und Desdur, weil der zweite Accord als Misch-Accord von Desdur behandelt wird.

Meierbeer. Struensee-Ouvertüre.

368.



Diese interessante Modulationsweise findet sich, besonders bei modernen Meistern — Chopin, Wagner, Liszt — häufig, ist aber auch bei den Klassikern, und besonders bei Schubert, nicht selten, und beschränkt sich keineswegs auf die Chromatik.

Hier, wie in den vorigen Paragraphen, zeigt sich, dass die Verschiedenheit des Tongeschlechts die Tonarten in einigen Fällen einander nähert, in anderen von einander entfernt. Dies tritt auch da noch deutlich hervor, wo wir bei Bildung des Quarten- und Quintenzirkels den Unterschied des Tongeschlechts unberücksichtigt gelassen haben.

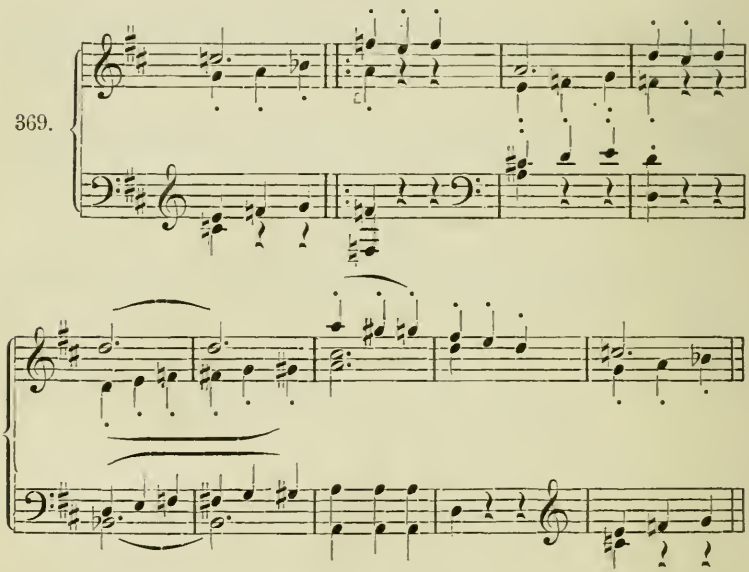
§ 19.

Wiederholung und Parallelismus.

Nicht selten werden kleinere Abschnitte einer grösseren Construction ohne Rücksicht auf die harmonische Beziehung des letzten zum ersten Takte wiederholt.

Beethoven. Ddur-Symphonie III.

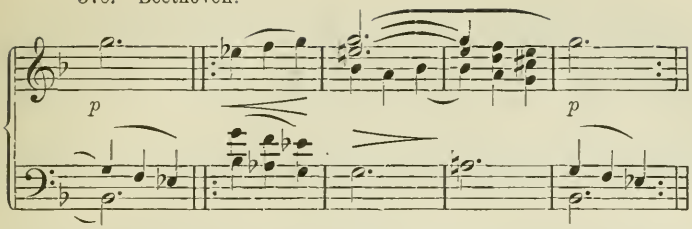
369.



In vorstehendem Beispiele ergiebt sich aus der Wiederholung die unmittelbare Berührung von D dur und der Oberdominante von F dur (vgl. § 1 Quartenzirkel 3., S. 10 u. 12). Da sich die Wiederholung des vorangehenden grossen achttaktigen Satzes aber sofort geltend macht, fällt dieses harmonische Verhältniss gar nicht in's Gewicht.

Dasselbe begegnet uns in noch geringerem Umfange in der neunten Symphonie, wo durch die Wiederholung eines viertaktigen Sätzchens die Unter-Dominante sich unmittelbar an den Dominant-Septimen-Accord schliesst:

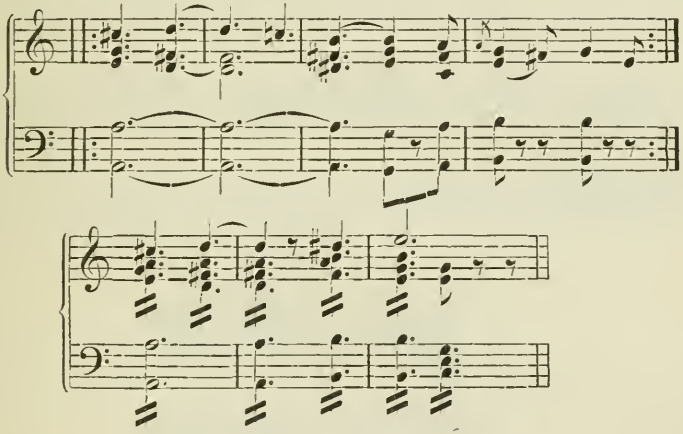
370. Beethoven.



Zuweilen aber beschränkt sich die Wiederholung auf einen Theil des Satzes, den oder die ersten Takte; dann dient die scheinbar beabsichtigte Wiederholung nur zur Anknüpfung.

Mendelssohn, Symphonie A moll.

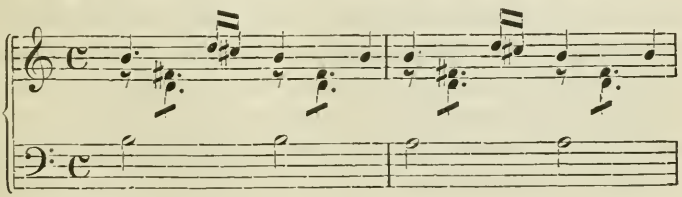
371.

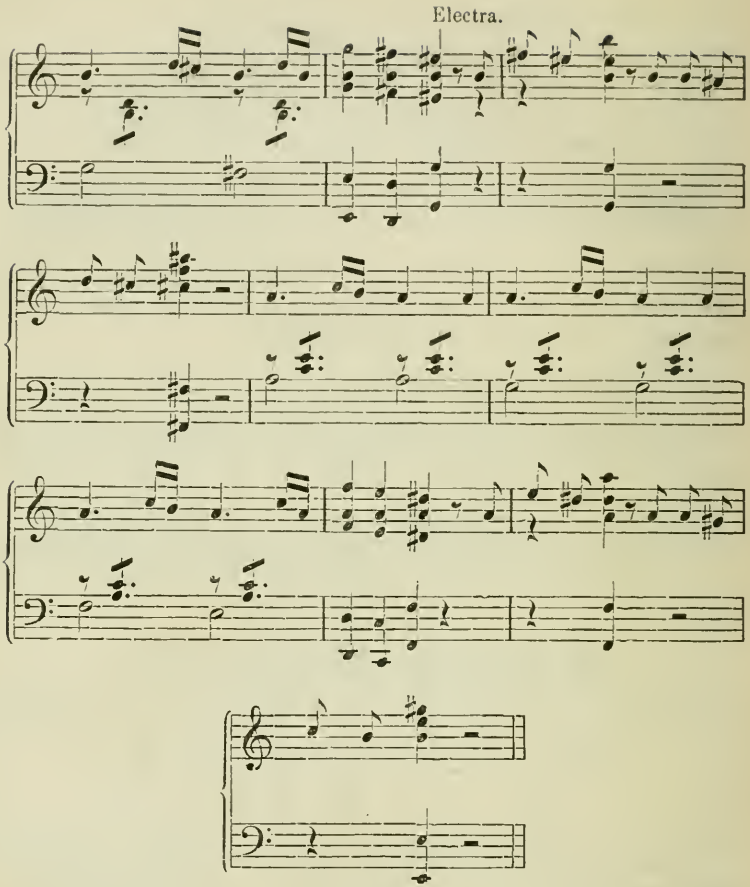


Solche Wiederholungen heissen **Parallelismen**, wenn sie in veränderter Tonhöhe stattfinden. (Vgl. Harmonielehre, § 75. S. 191.) Um sofort ein recht schlagendes, jede andere Erklärung zurückweisendes Beispiel zu geben, wählen wir den Auftritt der Elektra in Mozart's Idomeneo.

Mozart. Idomeneo.

372.



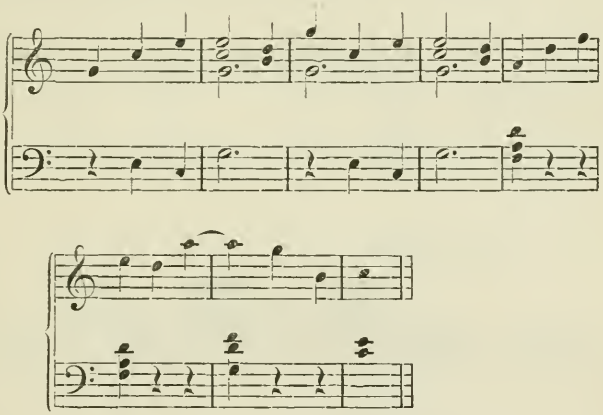


Hier beginnt der sechste Takt mit amoll, während der fünfte mit Fis dur (V von h) schliesst. Wir haben also eine Dreiklangs-Fortschreitung Fis dur—amoll. In der That aber beziehen sich diese beiden Dreiklänge gar nicht aufeinander, sondern mit dem sechsten Takte beginnt die Wiederholung des ganzen Satzes um einen Ton tiefer, der amoll-Accord bezieht sich also auf den hmoll-Accord zu Anfang. Die zugrundeliegende Vorstellung des Componisten ist dabei folgende: Elektra's sämmtliche Hoffnungen sind durch den angeblichen Tod des Idomeneo vernichtet. Für den Augenblick ist sie daher einer anderen Empfindung als der gänzlicher Hoffnungslosigkeit unfähig. Dieses Gefühl steigert sich bis zum Verzweiflungsschrei,

der aber verhallt, ohne in ihrer Seele einen Hoffnungsschimmer zu wecken. Somit sinkt sie in noch tiefere Hoffnungslosigkeit, und findet hier nur dieselbe Gemüthsbewegung, aber in geschwächter Energie. Dieses auszudrücken dient dem Componisten die Transposition des ganzen ersten Satzes auf die tiefere Stufe, um zwei Stellen des Quartenzirkels: also hinab. Das Verhältuiss des Gipfelpunktes der ersten Steigerung zum Anfangspunkt der zweiten ist ihm dabei gleichgültig. So schlagende Fälle von harmonischer Klarheit, wie dieser, sind allerdings selten, es giebt aber auch Alltäglichkeiten auf diesem Gebiete, die man leicht übersieht.

So verliert häufig die Fortschreitung V II (= V IV) das Missliche, das ihr im gewöhnlichen Satz eigen ist, durch den Parallelismus, und hierfür lassen sich zahlreiche Belege beibringen.

373.
Mozart.
Fdur-Sonate I.



Hier erscheint der fünfte Takt als Versetzung des ersten auf die höhere Stufe, und steht ausser Beziehung zu dem unmittelbar vorhergehenden Accord. Das Ohr bezieht daher den Accord auf den ersten — Cdur-Accord, — und erkennt in ihm dessen Unter-Dominante. (II = IV.)

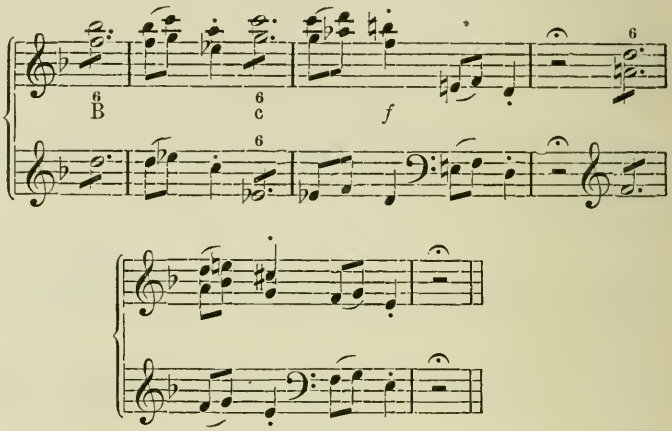
In diesem Satze haben wir eins der zahlreichen Beispiele, in welchen der Parallelismus kein vollständiger ist, sondern nur, wie oben auch die Wiederholung, zur Anknüpfung dient. Dass die Melodie des fünften Taktes, ihrem Wesen nach, Versetzung des ersten Taktes ist, wird Niemand bestreiten wollen. Gerade dieser unvollständige Parallelismus, eigentlich nur der Ansatz desselben, dient sehr häufig

zur Anknüpfung, und war in gewissen allzu trivialen Anwendungen schon im XVI. Jahrhundert unter den Namen „Rosalie, Schusterfleck“ Gegenstand des Spottes.

Vollständig, aber sehr kurz gefasst, erscheint der Parallelismus in folgenden Takten:

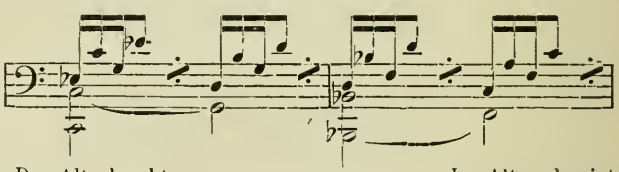
Beethoven. IX. Symphonie II.

374.



375. Schubert. Op. 36. Nr. 2.

Nachtstück.



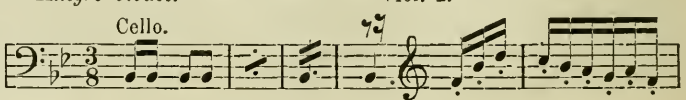
Der Alte horcht, der Alte schweigt

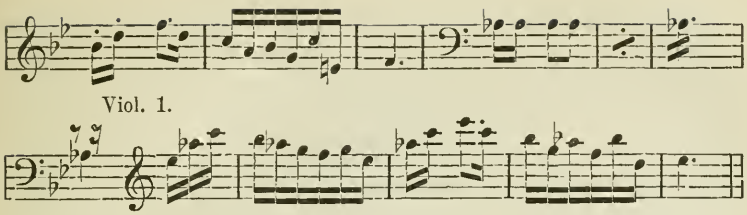
Ausgedehnter ist der Parallelismus zu Anfang der Cdur-Sonate, Beethoven, op. 53, wo er 4 und 4 Takte umfasst, noch ausgedehnter im Cdur-Quintett, op. 29 IV, wo er sich über zweimal 8 Takte erstreckt. Der Anfang des von edelstem Humor sprühenden Scherzo des Fdur-Quartetts, op. 59, welcher zwar einstimmig, aber doch sehr deutlich modulirt, möge hier noch Platz finden:

Allegro vivace. Viol. 2.

Cello.

376.



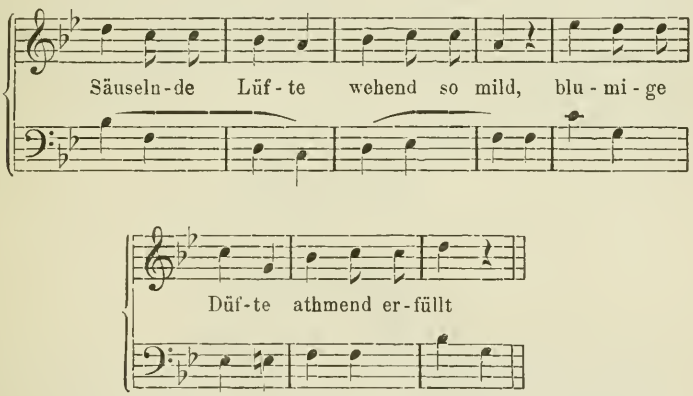


obwohl an Beispielen kein Mangel, und ihre Auffindung leicht ist. Unter denen vorliegender Schrift fallen noch mehr oder weniger unter diesen Begriff; Nr. 157, 190, 234, Fortsetzung von 337, 347.

Auch die blosse Anknüpfung durch Parallelismus lässt sich in zahlreichen Fällen nachweisen.

Schubert. Lied.

377.



---

§ 20.

Dreiklangs-Fortschreitungen.

Die Wichtigkeit der unvermittelten Aufeinanderfolge entlegener Dreiklänge, besonders für die moderne Musik, kann hier als aus der Harmonielehre hinreichend bekannt vorausgesetzt werden. Eine vollkommenere Erkenntniss derselben kann man aber nur aus den Meisterwerken selbst gewinnen.

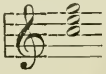
Die unvermittelte Folge wird aber dem allgemeinen Musiksinne nur dadurch annehmbar, dass ihm die Möglichkeit einer Vermittelung als selbstverständlich gegenwärtig ist, die hier gewissermassen übersprungen wird. Die letzte Vermittelung zwischen entlegenen Dreiklängen bietet aber die Trugfortschreitung, die also in den meisten Fällen als übersprungen betrachtet werden kann. Daher sind Dreiklangs-Fortschreitungen ein historisch jüngeres Modulationsmittel als Trugfortschreitungen, wofern sie sich nicht aus Stimmführung im contrapunktischen Stil ergeben.

Aus dem Vorhergehenden ist uns bereits bekannt, dass die Nähe und Ferne der harmonischen Beziehungen keineswegs von den Graden des Quintenzirkels allein abhängt. Wir wollen deshalb hier auch die nähergelegenen Dreiklangs-Verbindungen aufnehmen, jeden Dreiklang mit jedem anderen zu verbinden suchen, und dadurch eine vollständige Uebersicht über das gesammte Material gewinnen. Die vier Verbindungen gleicher Grundtöne folgen dabei aufeinander, da einer tabellarischen Gegenüberstellung, wie § 1—4, durch die Buchform zu grosse Hindernisse bereitet werden.

Quartenzirkel.

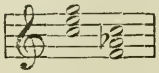
1.

Von Dur zu Dur.

378.  und

Alltäglich. Nächste Verwandtschaft. Gemeinschaftlicher Ton. Oberdominante und Tonica oder Tonica und Unterdominante. Dieser Doppelbeziehung wegen in Bezug auf Tonart nicht bindend, insofern schlicht natürliche freie Dreiklangsfolge. Nächste Accordverwandtschaft (vgl. § 1). Beispiele überall.

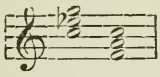
Von Dur zu Moll.

379. 

Alltäglich als Oberdominante zur Tonica, weniger als Tonica zur Moll-Unterdominante (Harmonielehre § 47, hier § 7). Auch nicht tonal bindend, aber doch eine Nüance mehr als Dur-Dur. Nächste

Accord - Verwandtschaft. Beispiele, besonders in Mollsätzen, alltäglich.

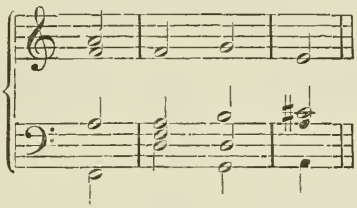
Von Moll zu Dur.

380. 

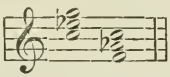
Beide in eins bilden den grossen Nonen - Accord und streben nach dessen Tonica (im Beispiel B dur). In der Aufeinanderfolge darin fühlbar, dass der zweite Accord als Oberdominant - Accord erscheint, die Accordfolge als II V = IV V: verlangt I. (Harmonielehre, § 27.) Mithin ist diese Folge tonartlich stark gebunden. Häufig den Halbschluss IV V vertretend.

Ausnahmefall. Beethoven, A moll-Quartett, Adagio:

in modo lidico.

381. 

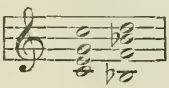
Von Moll zu Moll.

382. 

Freie nahverwandte Accord - Verbindung, in Bezug auf Tonart nicht bindend. Als Tonica und Unterdominante nur bei Vorhandensein einer Oberdominante aufzufassen, da dem Moll-Dreiklang, wegen der kleinen Terz, die directe Beziehung zur Unterdominante fehlt, welche von Dur zu Moll vorhanden ist.

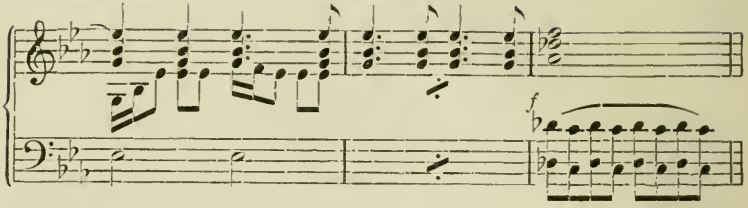
2.

Von Dur zu Dur.

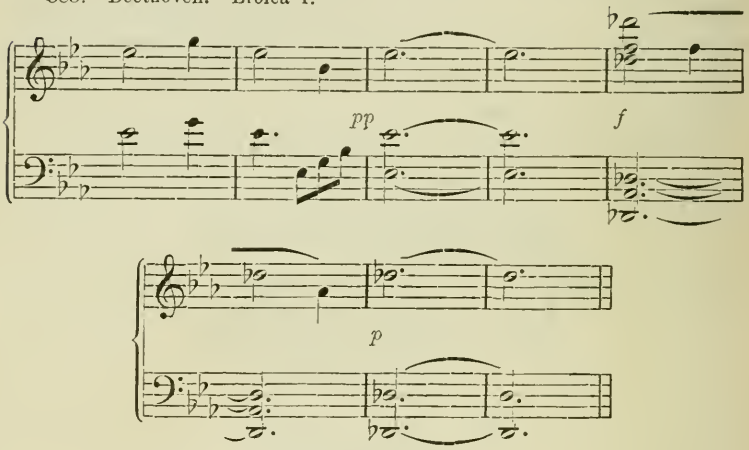
383. 

Tonartdurchbrechend. Während die umgekehrte Folge als gewöhnliche Cadenz die Tonart feststellt, erschüttert diese das Tonart-Gefühl, bald mit dem Ausdruck hehrer Gewalt:

384. Mozart. Don Juan. Sextett.

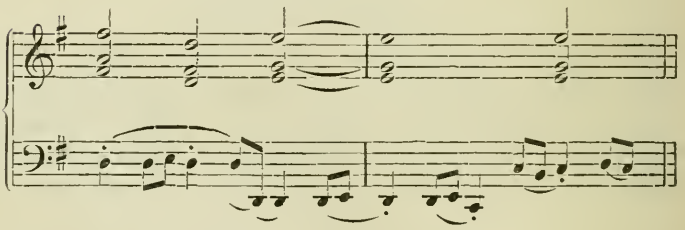


385. Beethoven. Eroica I.



Beethoven. IX. Symphonie.

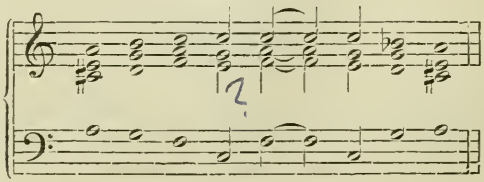
386.



bald in schwermüthiger Klage:

Palestrina. Stabat mater.

387.

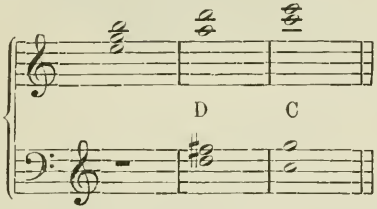


Letzteres Beispiel hier für unzählige gleiche Fälle, die alle nicht auf harmonischem Effekt, sondern auf Stimmführung beruhen. (Vgl. d. Verf. Lehre vom strengen Satz, S. 13, 61: IV.)

Hier anknüpfend, aber im Bewusstsein des harmonischen Effekts:

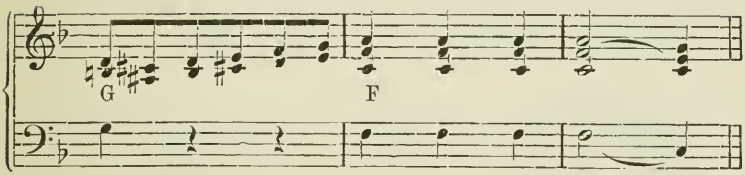
Wagner, Tannhäuser. Abendstern.

388.



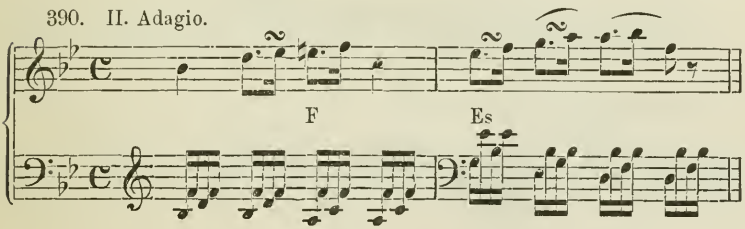
Zwischen beiden Standpunkten die Mitte haltend:

389. Mozart. Sonate Fdur. I.

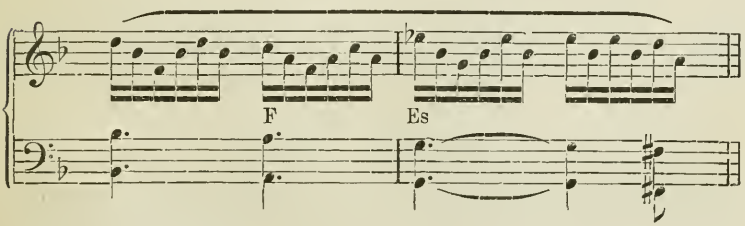


Durch Sextaccord-Fortschreitung sehr gemildert:

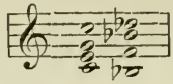
390. II. Adagio.



391. III.

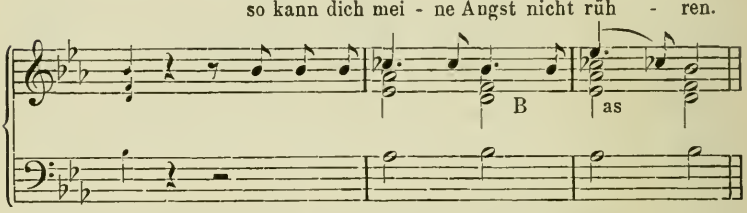


Von Dur zu Moll.

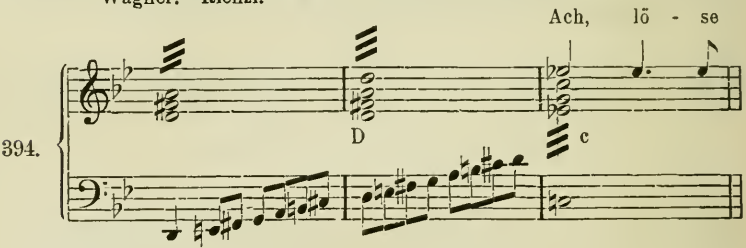
392. 

Obgleich in Moll (fmoll) ganz dasselbe darstellend, wie die vorigen Accorde in Dur, doch ohne den tonarterschütternden Charakter, der wenigstens sehr gemildert erscheint.

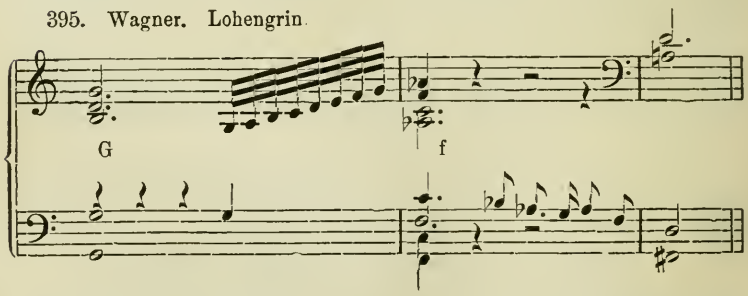
393. Weber. Freischütz.



Wagner. Rienzi.

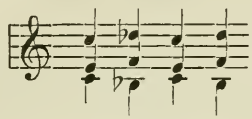
394. 

395. Wagner. Lohengrin.



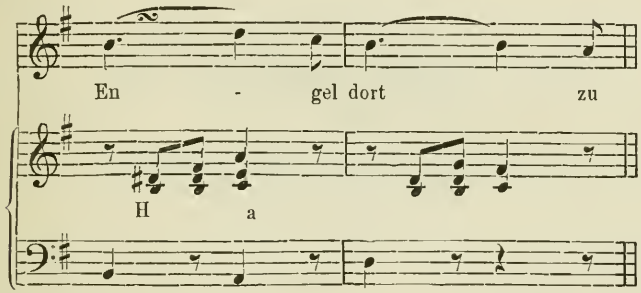
Dass diese Uebergänge soviel milder erscheinen, als die von Dur zu Dur, beruht theils auf der kleinen Terz des zweiten Accordes, welche den von Dur zu Dur hervortretenden Tritonus vermeidet, —

theils aber auch darauf, dass man dem zweiten Accorde einen Vorhalts- oder Durchgangs-Charakter beilegen kann: ersteres in dem Beispiel aus dem Freischütz, letzteres z. B. hier:

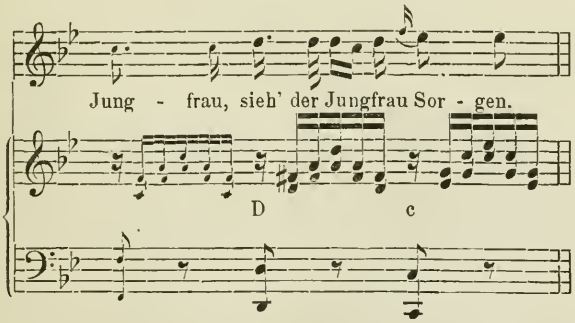
396. 

Vgl. auch Mozart, Gmoll-Symphonie II, Anfang der Durchführung.

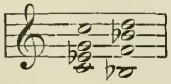
Ganz der Behandlung von Moll-Moll (siehe unten) entsprechen folgende Stellen aus Wagner's Tannhäuser:

397. 

und Schubert's Ave Maria:

398. 

Von Moll zu Dur.

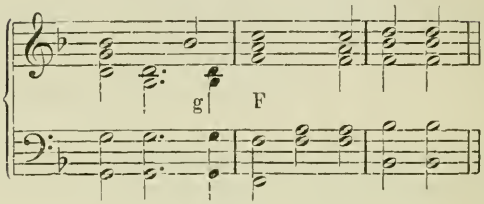
399. 

Gemeinschaftliches Vorkommen in einer Tonart (Esdur und Bdur), ferner das Verhältniss der Parallelität (cmoll zur Oberdominante von

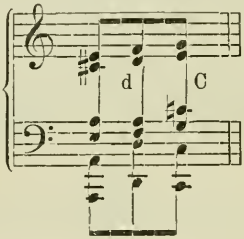
Esdur), endlich die glatte Stimmführung machen diesen Uebergang ziemlich alltäglich. (Hrml., § 48.)

Beethoven. Neunte Symphonie.

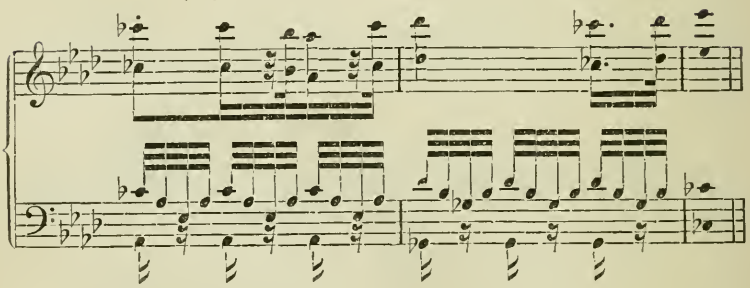
Ah - nest du den Schöpfer

400. 

Sonate Esdur, op. 7. II.

401. 

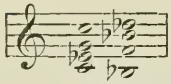
402. Cmoll-Symphonie. II.



In diesen Beispielen könnte an Stelle des Oberdominant-Accordes der Dominant - Septimen - Accord stehen, doch klingt der Dreiklang reiner und feierlicher.

Uebrigens ist auch diese Dreiklangsfolge in tonaler Hinsicht nur in geringem Grade bindend, mithin auch als freie Dreiklangs-Fortschreitung aufzufassen.

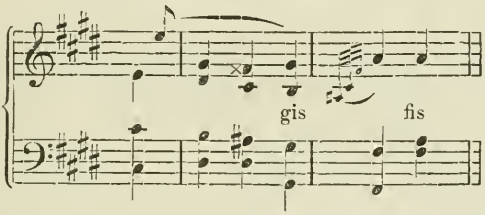
Von Moll zu Moll.

403. 

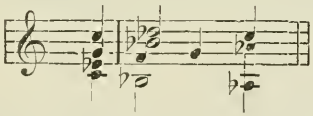
Diese Verbindung enthält das gesammte Material einer Durton leiter mit Ausnahme des Grundtones (in unserem Beispiele: as). Folge davon ist, dass sie diesen Grundton erstrebt, mithin in dessen Tonart (hier Asdur) als Verbindung der Neben-Dreiklänge der III. und II. Stufe heimisch ist.

In diesem Sinne alltäglich, auch wenn der erste Accord wirklich Tonica:

Beethoven. Edur-Sonate, op. 109.

404. 

In ähnlichen Fällen kann der zweite Accord auch als ein Durchgangs-Accord zum Leit-Accord (dissonirenden Haupt-Accord) betrachtet werden.

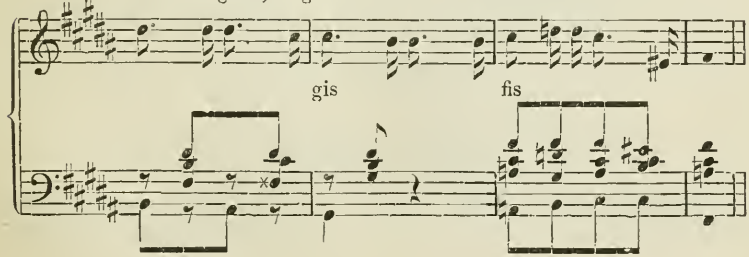
405. 

Alltäglich.

Der seltene Fall, wo beide Accorde wirklich tonartvertretend (als tonische) neben einander stehen, in folgender schönen Stelle von Schubert:

406. Müllerlieder. Die böse Farbe.

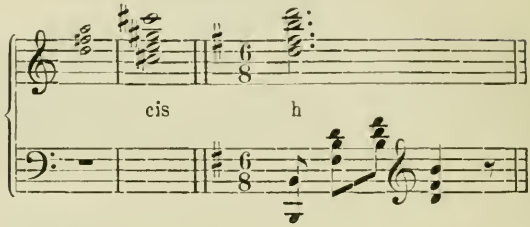
nur so grün, so grün nicht wär' da draussen in Wald und Feld



Aehnlich:

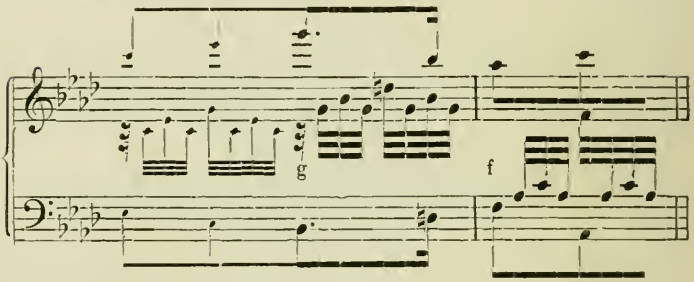
Wagner. Tannhäuser.

407.



Beethoven, op. 59. III.

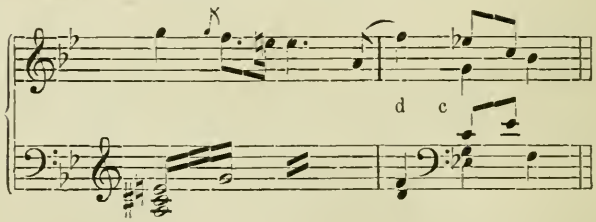
408.



Völlig dem Gebrauch des Neben-Dreiklanges III (Harmonielehre, § 28, 59, 71) entsprechend:

Mendelssohn, op. 52.

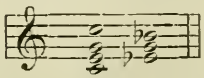
409.



3.

Von Dur zu Dur.

410.

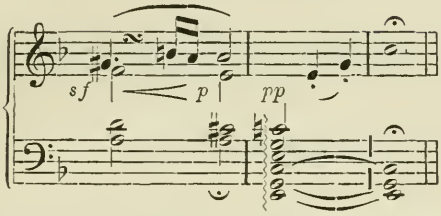


Betrachtet man beide Accorde als Dominanten von Parallel-Tonarten, (Cdur von fmoll, Esdur von Asdur,) so ergiebt sich der

Uebergang leicht, besonders in der loseren Verbindungsweise des Recitativs:

Beethoven. Dmoll-Sonate. *Largo.*

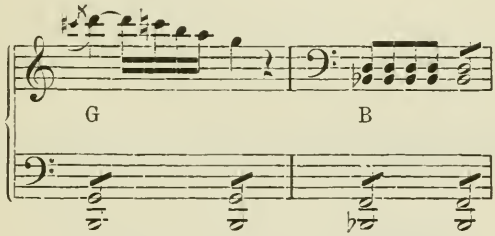
Adagio.

411. 

Hier berühren sich die Oberdominanten von dmoll (Adur-Accord) und Fdur (Cdur-Accord).

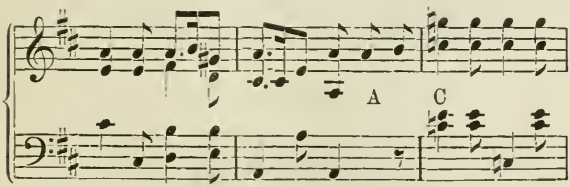
Hier sowohl wie im Anfang von Beethoven's Cdur-Sonate (Takt 3 und 4 zu 5) ergiebt sich dieser Uebergang aus dem Parallelismus der Sätze.

Beethoven. Cdur-Sonate op. 53.

412. 

Sonst selten.

Mozart. Entführung Nr. 18.

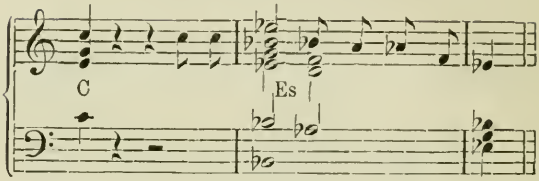
413. 

Der dritte Fall, in welchem Mozart die moderne Harmonik berührt. (Vgl. Nr. 282 und 337.)

Meierbeer, Prophet. V. Act.

er war rein, er war rein vor Gott!

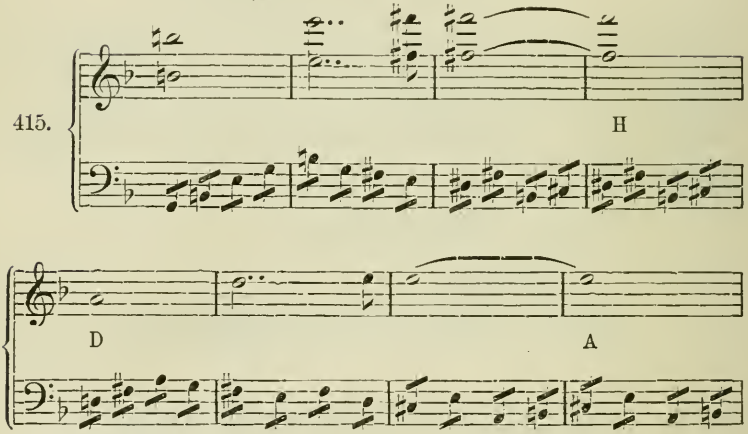
414.



Mendelssohn, Reformations-Symphonie.

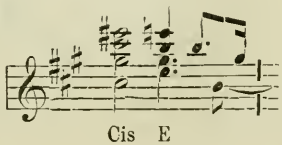
Allegro con fuoco.

415.



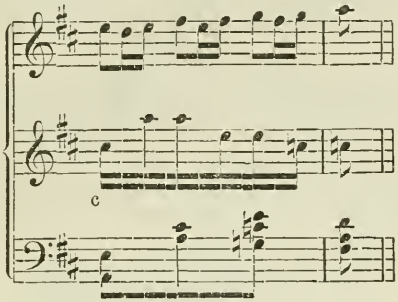
Wagner. Lohengrin.

416.



Folgendes Sätzchen aus Bach's Weihnachts-Oratorium I, 1 zeigt nur scheinbar diese seltene Accord-Verbindung (A dur C dur):

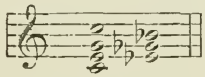
417.



In der That aber ist der C dur - Accord auf dem dritten Achtel nur eine Complication von harmoniefreien Tönen zwischen A dur und **d fis a c**, Septimen-Accord von G dur: **g** in der Oberstimme und dem Bass ist Durchgang, **c** Anticipation, sodass eine wirkliche Dreiklangs-Fortschreitung hier gar nicht stattfindet.

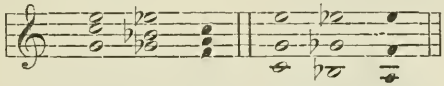
Von Dur zu Moll.

418.



Obwohl beim ersten Anblick fast erschreckend, doch als Durchgangs-Fortschreitung ziemlich naheliegend.

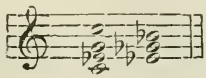
419.



Es treffen sich dann Wechsel-Dominante und Unter-Dominante der gemischten Dur- und Moll-Tonart; in unseren Beispielen der **B**-Dur- und Moll-Tonart. Dabei wird also die Tonart eigentlich gar nicht verlassen. Dies macht sich darin geltend, dass der Uebergang tonal gebunden erscheint, in den vorliegenden Fällen den Grundton **B** anstrebt.

In diesem Sinne Variante von

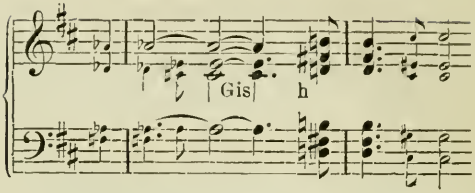
420.



In dem folgenden (seltenen) Beispiele muss man den zweiten Accord Ces moll oder den ersten Gis dur lesen.

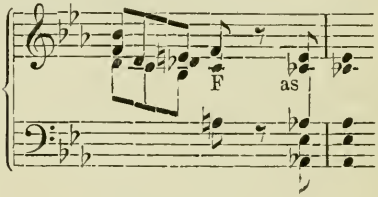
Liszt. H moll-Sonate

421.



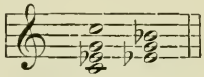
Aus dem Parallelismus zweier viertaktiger Sätze ergiebt sich der Uebergang in Schumann's Fdur-Quartett III:

422.



Von Moll zu Dur.

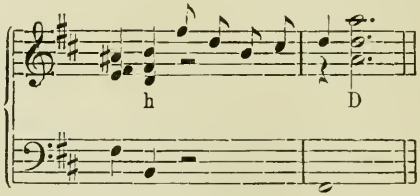
423.



Erleichtert durch Parallelität und Vorkommen in einer Tonart, sowie durch zwei gemeinschaftliche Töne. Im Recitativ (vgl. Dur zu Dur) schon lange häufig.

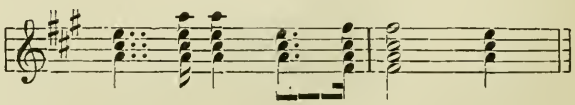
Bach.

424.



Sonst nicht gerade häufig. In den Sphärenklängen des Lohengrin:

425.

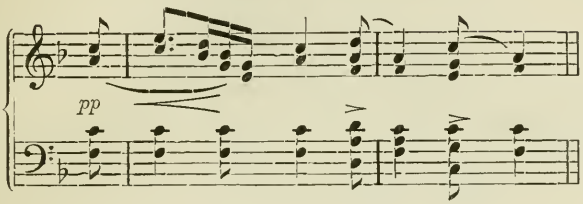


von hinreissendem Zauber.

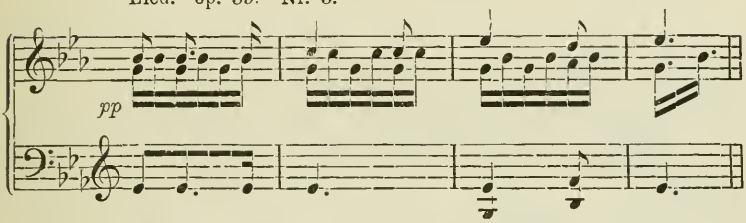
Hier ist zu vergleichen: Quintenzirkel 3., wo die folgenden Beispiele mit gleichem Rechte hingehören wie hier.

Schubert. Lied, Rosamunde. op. 26.

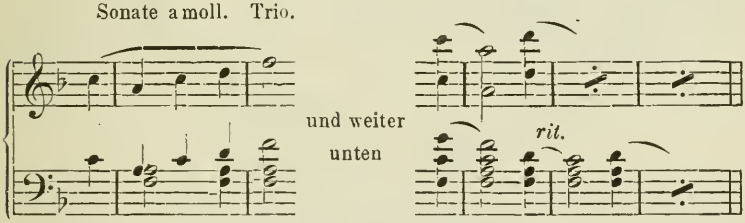
426.



Lied. op. 59. Nr. 3.

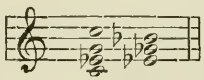


Sonate a moll. Trio.



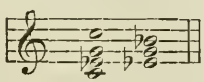
Von Moll zu Moll.

427.



Auch diese Accordfolge lässt sich aus der Vermischung der Tongeschlechter erklären, insofern auf den Neben-Dreiklang II der Dur-Tonart die Unter-Dominante der Moll-Tonart folgt. In unserem Beispiel Bdur und Bmoll. In diesem Sinne als Variante von

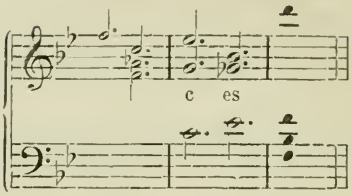
428.



zu fassen.

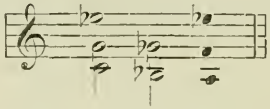
Beethoven. IX. Symphonie III.

429.



Im Durchgang zweier Stimmen häufig.

430.

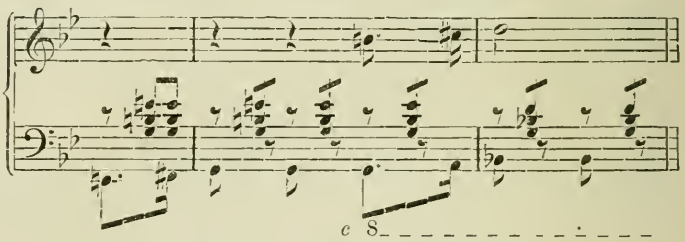


(Euryanthe?)

Als Aufeinanderfolge tonischer Dreiklänge, also Dreiklangsfolge im eigentlichsten Sinne, erscheinend in:

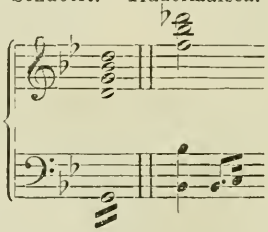
Schubert. Atlas. Stol - zes Herz.

431.



Schubert. Trauermarsch.

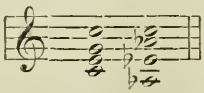
432.



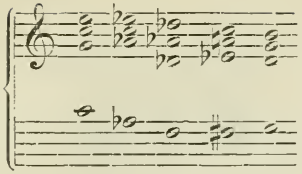
4.

Von Dur zu Dur.

433.

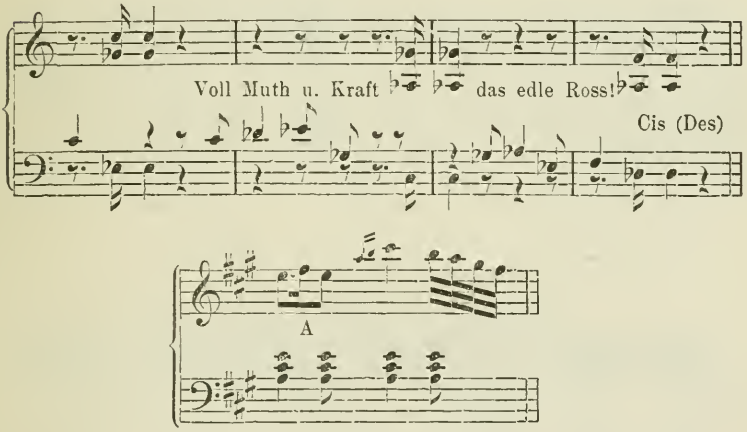


Das häufige Vorkommen dieser Verbindung beruht auf dem jederzeit naheliegenden Wechsel des Tongeschlechts (s. d.), z. B. in längst geläufigen Cadenzen dieser Art:

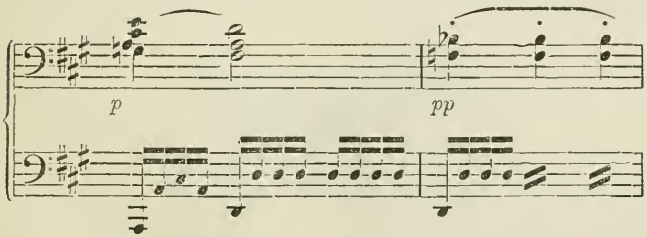
434.  (vgl. Nr. 149)

in welchen der zweite und dritte Accord Neben - Accorde der Moll-Tonart sind. Dieser Umstand ist es ohne Zweifel, der ursprünglich die Annäherung beider Accorde veranlasst hat. Später werden sie dann mit besonderer Vorliebe zur Anknüpfung ganzer Sätze oder einzelner Theile, aber auch sonst sehr häufig benutzt.

435. Haydn. Schöpfung.



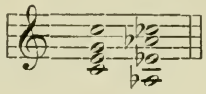
436. Schubert. Sonate Bdur II.



Zahlreiche Anwendungen bei allen Klassikern der beiden letzten Jahrhunderte bleiben dem geneigten Leser festzustellen.

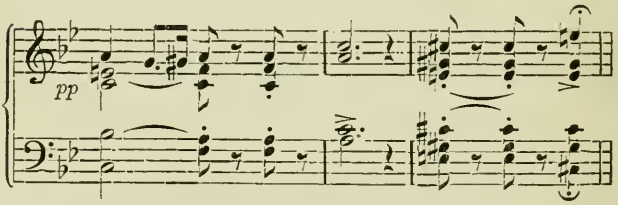
Von Dur zu Moll.

437.



Durch Moll zu Moll näher gelegt, durch Stimmführung erleichtert. In dem folgenden Beispiele ist für Cismoll Desmoll zu lesen. Der Componist wählte die enharmonische Verwechselung, weil er keinen Satz in Desmoll schreiben durfte.

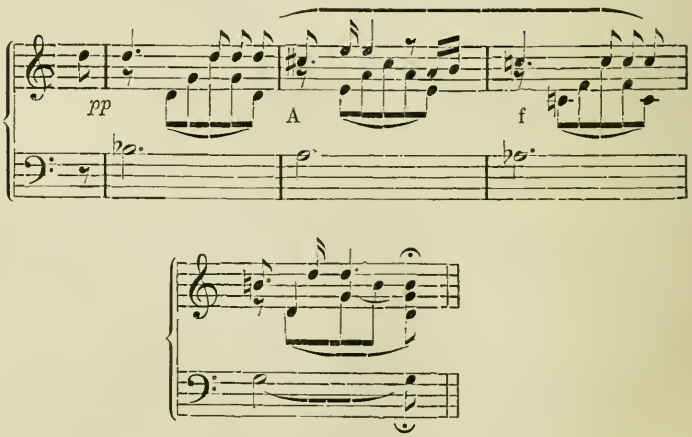
438. Schubert. Sonate. Bdur I.



Vgl. Meierbeer: Dinorah. Nach dem Schattentanz.

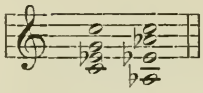
Schubert. Müllerlieder 8.

439.



In Beethoven's Bdur-Sonate op. 106 befindet sich das Adagio in Gesmoll, geschrieben Fismoll.

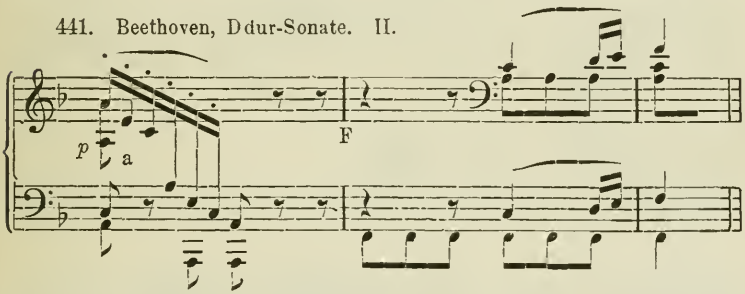
Von Moll zu Dur.

440. 

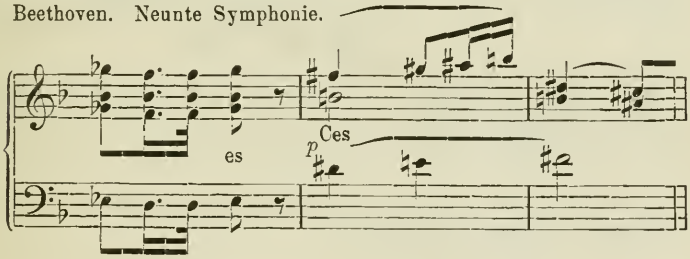
Alltäglich als Tonica und Neben-Dreiklang VI.

Noch häufiger als von Dur zu Dur zur Anknüpfung von Sätzen und Satztheilen. Mozart, Dmoll-Concert: Andante Bdur; Gmoll-Symphonie: Andante Esdur, Gmoll-Quintett: Andante Esdur, Amoll-Sonate: Andante Fdur. Beethoven, Sonate Cmoll, op. 10, op. 13: Andante Asdur, ebenso Cmoll-Concert, Cmoll-Symphonie; Dmoll-Symphonie, Dmoll-Sonate: Andante Bdur, und so unzählige andere. Ebenso oft zur Verbindung einzelner Glieder innerhalb der Sätze:

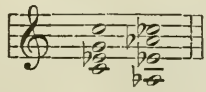
441. Beethoven, Ddur-Sonate. II.



Beethoven. Neunte Symphonie.

442. 

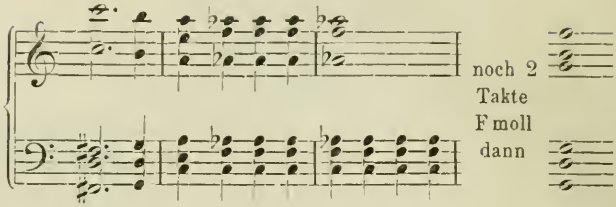
Von Moll zu Moll.

443. 

Legt man den Geschlechtswechsel (Esdur und Esmoll) zu Grunde, so ergiebt sich diese Folge ganz natürlich (VI, IV), ohne eigentlich die Tonart zu verlassen, oder in nächster Verwandtschaft bleibend, wie hier zwischen Gdur II und C(moll)dur IV:

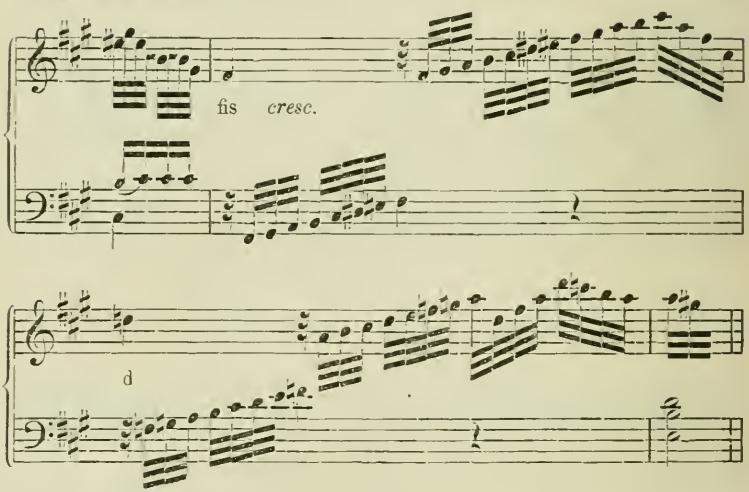
Beethoven. Cmoll-Symphonie IV.

444.



In gleichem Sinne, aber aus der Stimmführung erwachsend, bei älteren Meistern, auch Bach, häufig.

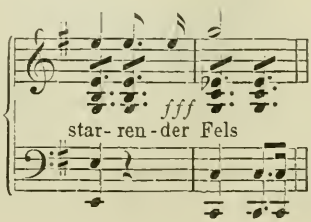
445. Mozart. Sonate Ddur.



Ohne diese Beziehungen, als freie Dreiklangs-Fortschreitung, in folgendem grandiosen Beispiele von

Schubert. Aufenthalt.

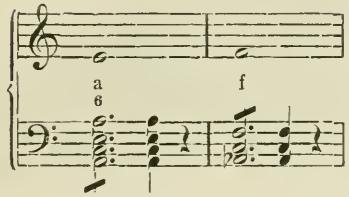
446.



Mehr den ersten Beispielen sich nähernd:

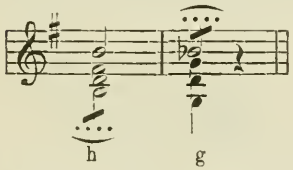
Weber. Wolfschlucht.

447.



Schubert. Winterreise, Nr. 20.

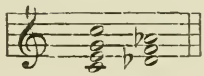
448.



5.

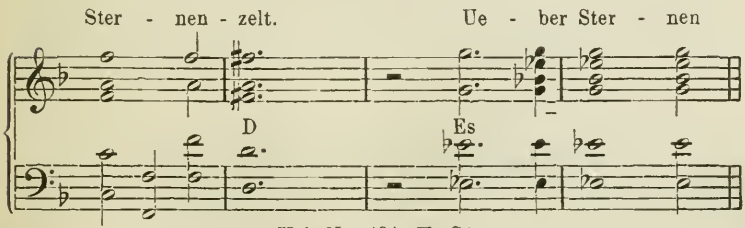
Von Dur zu Dur.

449.



In zweierlei Bedeutung naheliegend: 1) wenn der erste Accord als Ober-Dominante, quasi—Dominant-Accord, den gewöhnlichen Trugschluss auf die sechste Stufe macht; —

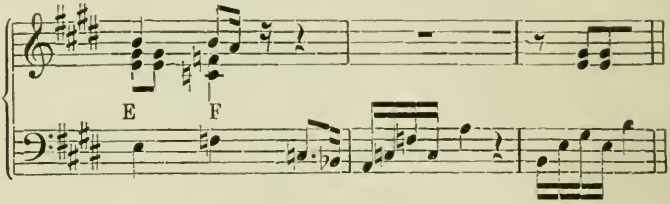
450. Beethoven. Neunte Symphonie IV.



(Vgl. Nr. 481, H, C.)

2) wenn der zweite Accord als Neben-Dreiklang der erniedrigten Secunde in Moll aufgefasst wird. —

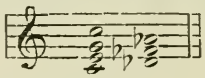
451. Chopin. Etüde.



In chromatischer Sextaccord - Fortschreitung alltäglich. Sonst selten.

In Haydn's Esdur-Sonate befindet sich das Adagio in E(Fes)dur.

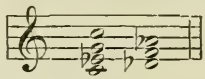
Von Dur zu Moll.

452. 

Wohl als undenkbar zu betrachten, es sei denn in der Auffassung der enharmonischen Umschreibung, desmoll für cismoll. Denn diese Verbindung ist denkbar durch Beharren der Terz, wenn auch sehr befremdend. Sie gehört dem 7. Grade des Quintenzirkels an, und wird dort einen klassischen Beleg finden.

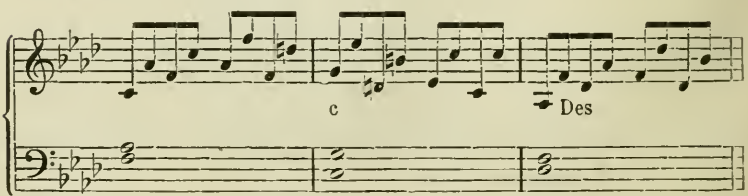
In obigem Beispiele würde man das **fes** des zweiten Accordes eher als ein vorgehaltenes **e** hören, welches sich nach **f** aufwärts auf zulösen hätte.

Von Moll zu Dur.

453. 

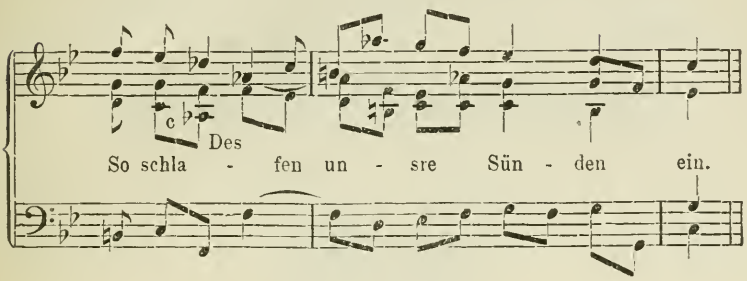
Als III IV, Neben - Dreiklang der dritten Stufe und Unter-Dominante (Asdur), häufig. (Vgl. Harmonielehre, § 28.)

454. Cramer. Etüde 27.



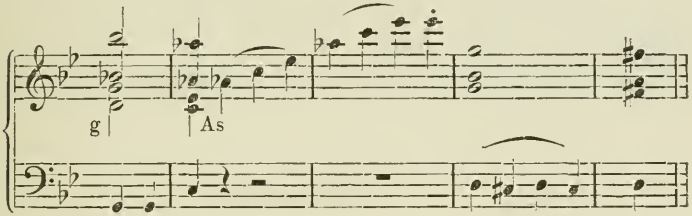
Noch häufiger als Tonica und Neben-Dreiklang der erniedrigten Secunde. (Vgl. Harmonielehre, § 71.)

455. Bach.

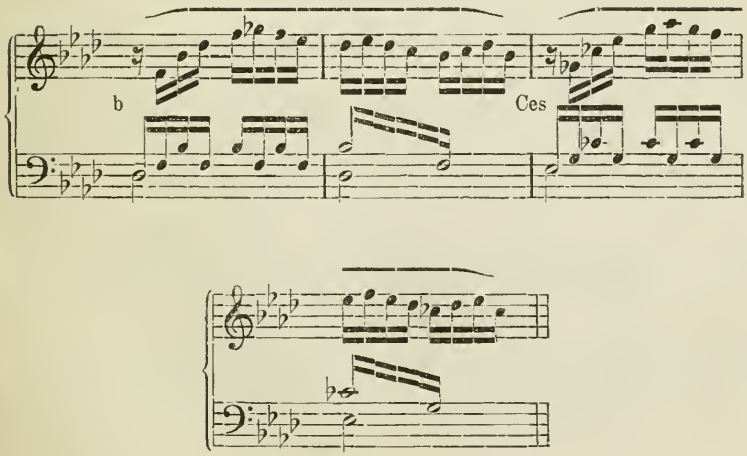


Mozart. Gmoll-Symphonie.

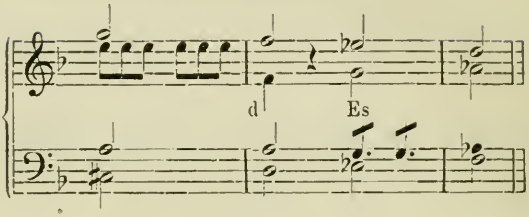
456.



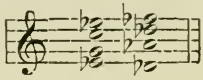
457. Beethoven, op. 57.



Beethoven. Achte Symphonie.

458. 

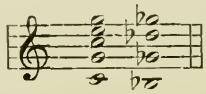
Von Moll zu Moll.

459. 

In chromatischer Sextaccord-Fortschreitung. Auch wohl bei Tongeschlechtswechsel als Neben-Dreiklang III (As-)Dur und Unter-Dominante (As-)Moll denkbar. Vielleicht auch einmal statt des vorigen (Moll-Dur); vgl. Quintenzirkel 5, Moll-Moll, Nr. 516, Kiel.

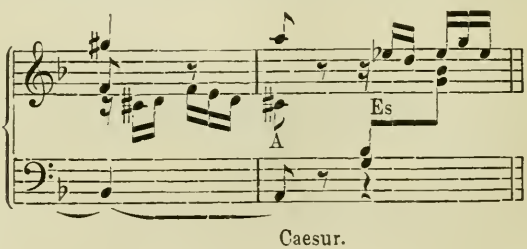
6.

Von Dur zu Dur.

460. 

Wohl ebenso selten, wie sein Gegensatz (6. Verwandtschaftsgrad des Quintenzirkels) häufig.

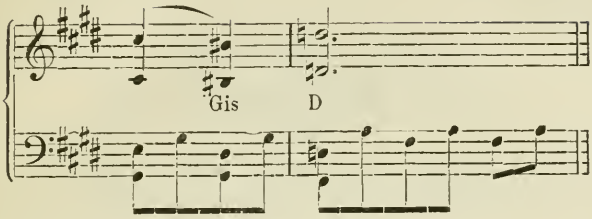
Zuweilen in der Bedeutung Oberdominante-Unterdominante, wie in folgendem Beispiele aus Mozart's Adur-Quartett, Satz III, dem freilich noch die rhythmische Caesur zu gute kommt.

461. 

Aehnlich:

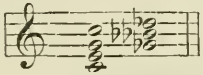
Schubert. Sonate Bdur. I.

462.



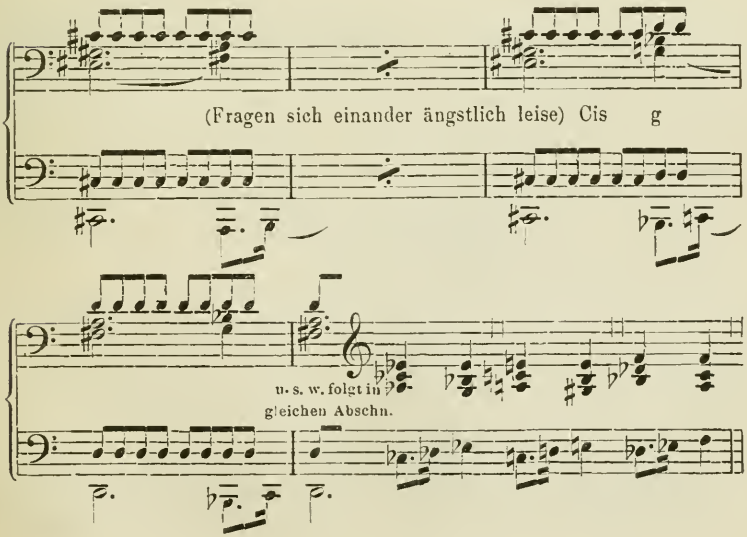
Von Dur zu Moll.

463.



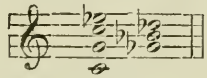
Hieran würde man wohl kaum glauben, wenn sich nicht ein Schubert'sches Beispiel beibringen liesse, freilich einer Jugendarbeit angehörig. Die furchtbare, entsetzensstarre Vorstellung, welche dem Schiller'schen Gedichte: „Gruppe des Tartarus" zu Grunde liegt, findet hier ihre adäquate harmonische Darstellung.

464. Schubert. Op. 24, Nr. 1.

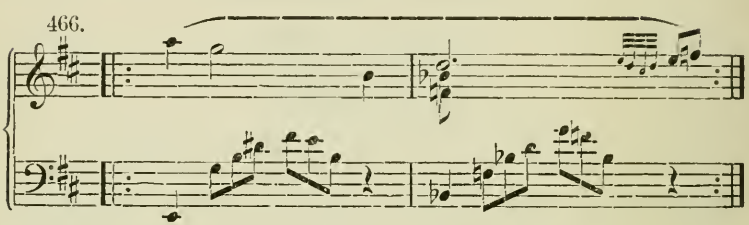


Findet sich auch in der Cmoll-Sonate von Schubert, wo auf Gdur desmoll folgt, allerdings die Accorde durch eine längere Gdur-passage getrennt.

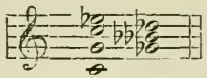
Von Moll zu Dur.

465. 

Wohl als Unicum, wenn nicht bereits wiederholt oder nachgeahmt, in der berühmten Hmoll-Sonate von Liszt:

466. 

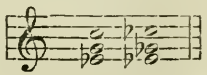
Von Moll zu Moll.

467. 

Ob sich dieser aus dem vorigen Moll-Dur ergeben wird, oder schon irgendwo ergeben hat, mag dahingestellt bleiben, jedenfalls wird er durch den Schubert'schen Satz unter Dur-Moll noch überboten. Doch muss man bedenken, dass der Schubert'sche Satz unter die § 19, S. 153 abgehandelten Parallelismen fällt, welche eine ganze Phrase, um die augenblicklich sich daraus ergebende Accordfolge unbekümmert, um ein bestimmtes Intervall, hier um einen halben Ton, höher rücken können. Auch an das S. 42 erwähnte Experimentiren in Jugendwerken ist zu erinnern.

7.

Von Moll zu Dur.

468. 

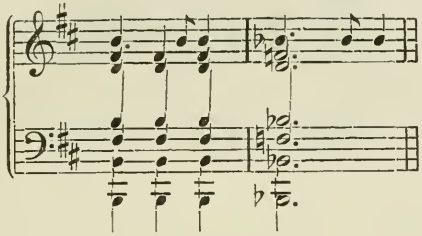
Als Wechsel der Neben-Dreiklänge zweiter Stufe nicht selten. Sonst vielleicht nur in folgender erhabenen Wendung (enharmo-

nische Verwechselung hier ausgeschlossen, weil gerade die Terz beharrt):

Schubert. In der Ferne.

Mut - terhaus Has - senden

469.

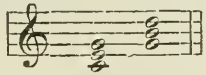


Quintenzirkel.

1.

Von Dur zu Dur.

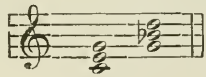
470.



Alltäglich als Tonica - Ober - Dominante oder Unter - Dominante - Tonica. Aber tonal wenig gebunden, ein wenig mehr als 1. im Quartenzirkel. Mithin ebenfalls als schlichte freie Accordfolge zu betrachten.

Von Dur zu Moll.

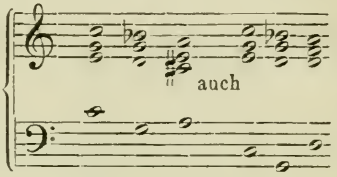
471.



In diesem Uebergange liegt ein eigenthümliches Missverhältniss. Der Cdur- und gmoll-Dreiklang, zu einem Accord verbunden, geben den Nonen-Accord von Fdur **c - e - g - b - d**. Trotzdem erscheint der gmoll-Accord nach Cdur zu selbständig, um nur als Bruchstück des Nonen-Accordes von Fdur zu gelten. Nun kann man ihn als Neben-Dreiklang der Secunde, welcher die Unter-Dominante vertritt, betrachten, dann ergiebt sich die Fortschreitung V II : V IV, welche einen Modulations-Sprung rückwärts über die Tonica hinweg

bedeutet, und einer besonderen aesthetischen Motivirung bedarf. Diese Missstände finden ihre eigenthümliche Lösung in dem A dur-Accord als Ober-Dominante von d moll, weil sich dieser mit allen vorhergehenden Tönen, ausser c, in ein Tonart-Verhältniss setzt.

472.

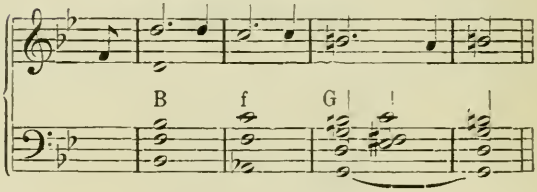


Vgl. Nr. 387.

Wagner. Rienzi.

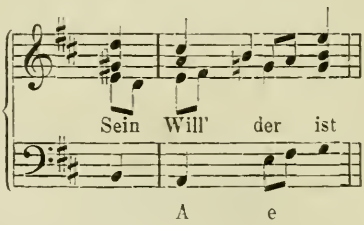
die Macht die mir dein Wun - der gab.

473.



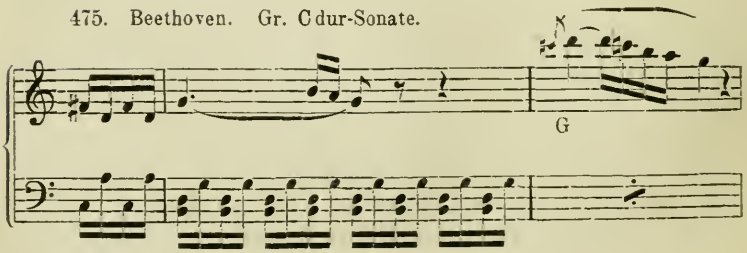
Bach. Matth.-Pass.

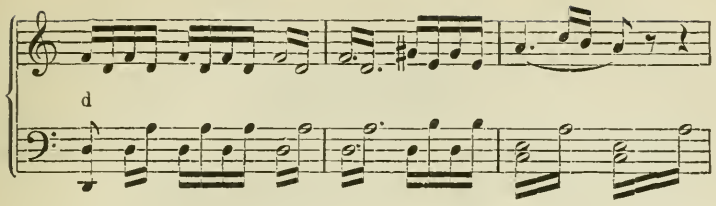
474.



folgt h moll

475. Beethoven. Gr. C dur-Sonate.

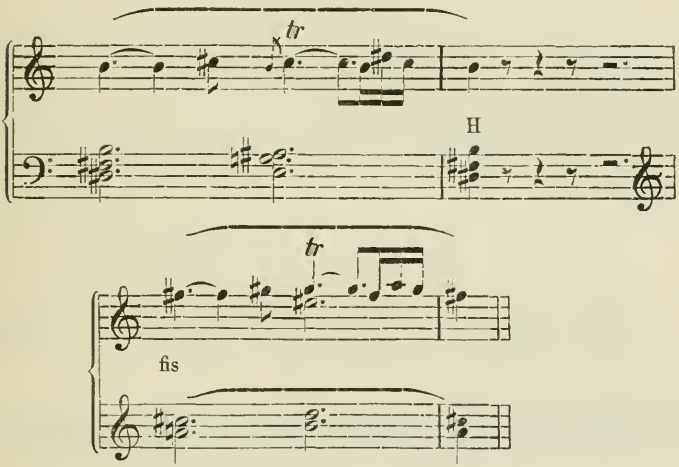




Hier erscheint das dmoll als Uebertragung des den Satz beginnenden Cdur auf die höhere Stufe (Parallelismus). Ebenso:

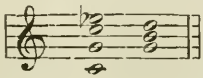
Beethoven. Appassionata.

476.



Von Moll zu Dur.

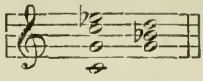
477.



Wie Dur und Dur, eine Nuance mehr gebunden, weil in der Verbindung des Moll- und Dur-Accordes das Dominant-Verhältniss immer noch näher liegt.

Ueberall.

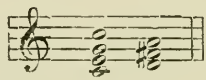
Von Moll zu Moll.

478. 

Als Unterdominante-Tonica, wie auch als freie Dreiklangs-Fortschreitung ohne tonale Gebundenheit, alltäglich.

2.

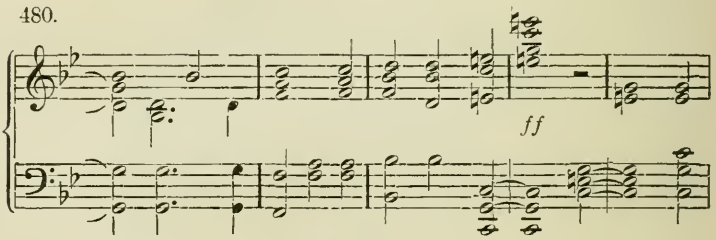
Von Dur zu Dur.

479. 

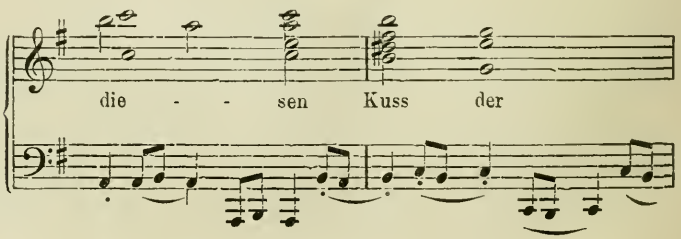
Durch die Beziehung: Unter-Dominante, Ober-Dominante IV V tonal möglichst gebunden. Als Halbschluss IV V, und mehr noch im Ganzschluss IV V I, alltäglich.

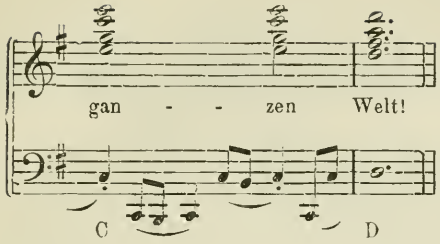
Ohne diese Beziehung in der gewaltigen Stelle: „Ahnest du den Schöpfer, Welt? Such' ihn überm Sternenzelt!" der neunten Symphonie.

Ah - nest du den Schöpfer, Welt? Such ihn

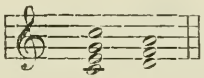
480. 

Mehr der Natur des Halbschlusses IV V nähert sich die kurz vorhergehende Stelle:

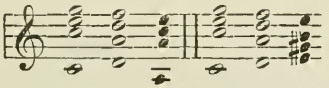
481. 



Von Dur zu Moll.

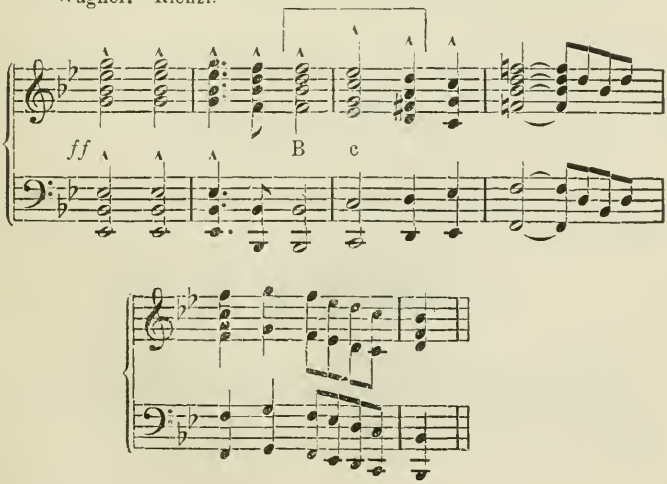
482. 

Als Tonica und Neben-Dreiklang II gewöhnlich. Als freiere Dreiklangsfolge, besonders in Grund-Accorden, ertheilt sie gern dem zweiten Accord die Bedeutung der Unter-Dominante.

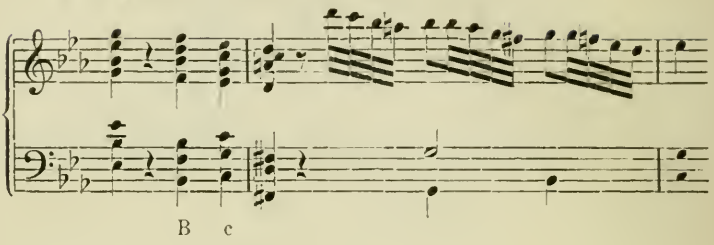


Vgl. Nr. 471.

Wagner. Rienzi.

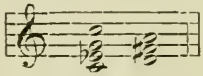
483. 

484 Mozart. Don Juan. Sextett.



Von Moll zu Dur.

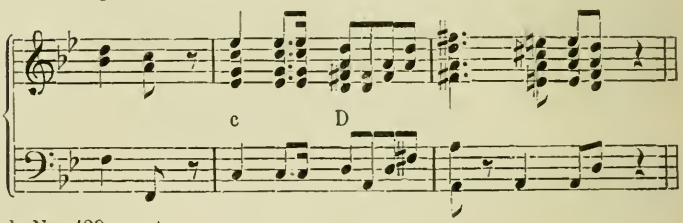
485.



Wie Dur zu Dur. Freiere Anwendung:

Wagner. Rienzi.

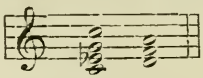
486.



Vgl. Nr. 439: g, A.

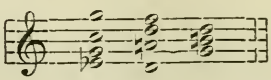
Von Moll zu Moll.

487.



Kann sich aus der Stimmführung der melodischen Moll-Tonleiter leicht ergeben.

488.

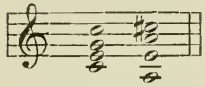


Sonst wie 5. Dur zu Moll im Quintenzirkel.

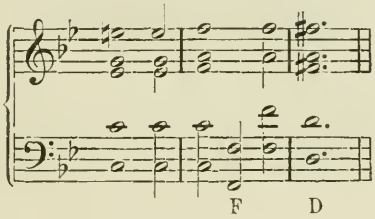
Höchst auffallende Anwendung als Tonica und Neben-Dreiklang II Beethoven, Asdur-Sonate. Siehe Nr. 164.

3.

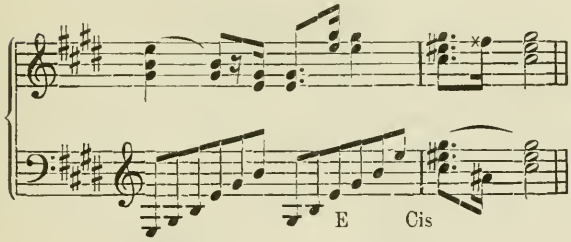
Von Dur zu Dur.

489. 

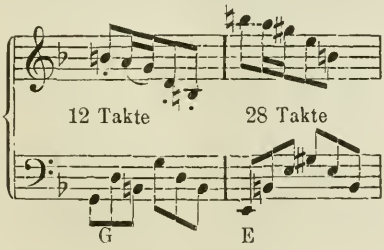
Hier wird dem zweiten Accord leicht die Natur des Leitaccordes (Dominant-Accordes) eigen, weil die Septime (g) aus dem vorhergehenden zu ergänzen ist. Diese Eigenschaft zeigt sich jedoch in dem ersten der folgenden Beispiele nur in geringem Grade, in den beiden anderen gar nicht.

490, 

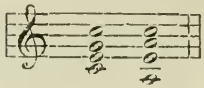
Wagner. 8

491. 

Beethoven. Pastorale.

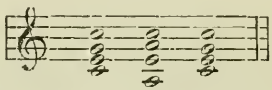
492. 

Von Dur zu Moll.

493. 

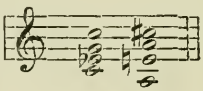
Durch die, schon von Zarlino klar ausgesprochene, Medianten Verwandtschaft und die gemeinschaftlichen Töne seit langer Zeit, besonders aber in der Periode Mozart-Haydn, alltäglich zur Vermittelung zwischen Tonica und Unterdominante oder als Unterdominante und Nebendreiklang der II. Stufe. Auch als Tonarten-Verbindung nicht selten.

Den eigenthümlichen Reiz der Wechsel-Beziehung beider Accorde

494. 

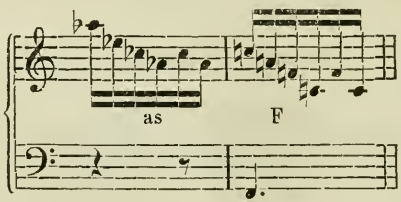
hat wieder Schubert zuerst empfunden und vielfach zur Geltung gebracht, aber erst Wagner hat ihm im Gralsmotiv des Lohengrin die eigentliche Heimathsstätte bereitet. Beispiele siehe Nr. 425, 426.

Von Moll zu Dur.

495. 

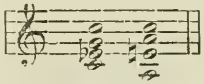
Betrachtet man den zweiten als Leitaccord, dessen Septime sich aus dem vorhergehenden ergänzt, so ist diese Fortschreitung gewöhnlich und in der Tonart sehr gebunden.

Cramer. Etüde 38.

496. 

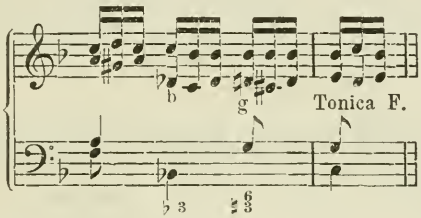
Doch kann man ihn auch als freie Dreiklangs-Fortschreitung auffassen, um so mehr, als der zweite Accord keinen Ton enthält, der auch nur in der Tonart des ersten heimisch wäre. Beispiele in der neueren Musik ohne Zweifel vorhanden. Vgl. Nr. 395, Takt 2, 3, f, D.

Von Moll zu Moll.

497. 

An dieser Accordfolge wird recht klar, wie viel weniger Vortheil Moll aus dem Wechsel des Tongeschlechts zu ziehen vermag, als Dur. (Siehe Dur zu Dur, Quartenzirkel 4.) Durchgehend zwar kommt die Folge zuweilen vor, wenn die Accorde als Unterdominant- und Neben-Dreiklang II mit erhöhter Quinte (melodisch Moll) auf eine Tonica (oben g) bezogen werden:

Mozart. Cdur-Symphonie.

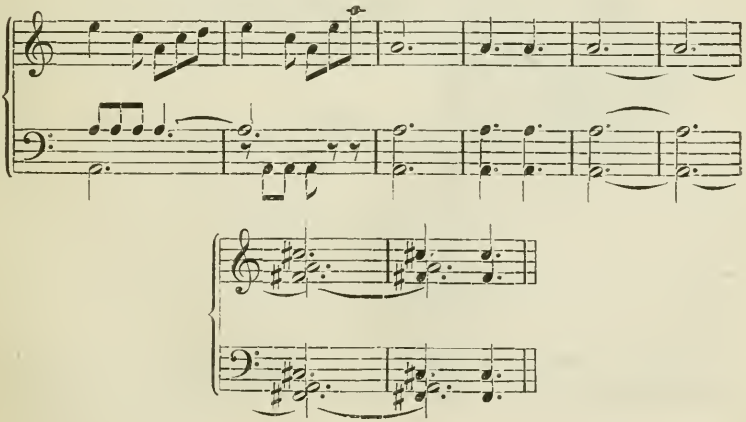
498. 

Ein Generalbass-Spieler müsste hier in der That bmoll und gmoll nacheinandér anschlagen.

Auch wohl in zweifelloseren Stellen.

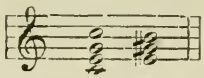
Doch ist es Mendelssohn gelungen, einen prächtigen Uebergang aus dieser Fortschreitung zu bilden, welche er jedoch durch ein längeres Unisono gemildert hat. (Vgl. Formenlehre, Nr. 248.)

499. Mendelssohn. Amoll-Symphonie.



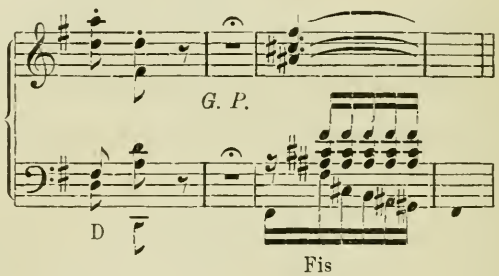
4.

Von Dur zu Dur.

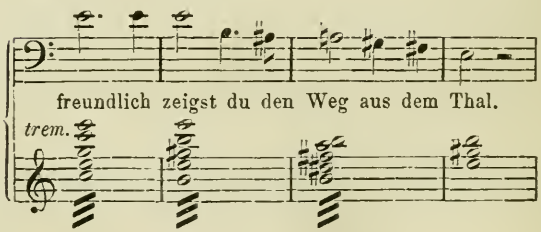
500. 

Auch hier kann der zweite Accord leicht als Leitaccord der Parallel-Tonart erscheinen. Denn, wenn sich hier auch keine Septime ergänzen lässt, so gestattet doch die nahe Verwandtschaft der Tonarten diese Auffassung. In dem unten folgenden Bach'schen Beispiele haben wir es wiederum mit zwei Dominanten zu thun. (Vgl. Nr. 411.) Die wirklich selbständige Dreiklangsfolge setzt ursprünglich den vermittelnden übermässigen Sext-Accord voraus, welcher schon in dem Mozart'schen Uebergang, Nr. 272, fast verschwindet.

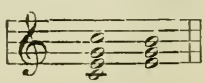
Bach. Passionsmusik.

501. 

Wagner. Tannhäuser.

502. 

Von Dur zu Moll.

503. 

In der Tonart des ersten Accordes gebräuchlich, wo der zweite als Durchgangs-Accord zur Unterdominante angesehen wird. Auf dieser

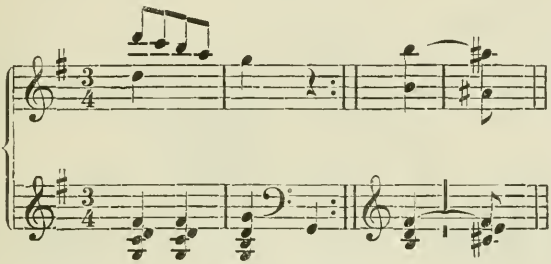
Anschauung beruhen übrigens zuweilen auch die Accord-Verbindungen des Quintenzirkels Dur zu Dur 4 und des Quartenzirkels 5 und 2.

Als Aufeinanderfolge tonischer Dreiklänge, trotz grossen Wohlklanges, seltener als man glauben sollte.

Vgl. Beethoven, Cismoll-Quartett Nr. 5. Presto, Takt 36—37, wo dieser Uebergang sehr wirksam, aber gänzlich in Figuration aufgelöst erscheint. Auch der Uebergang zu Nr. 6 desselben Werkes ist hier anzuführen.

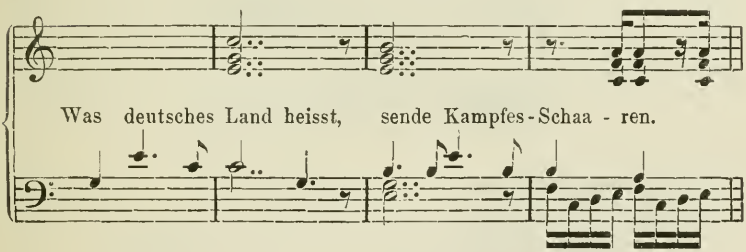
Schubert. Op. 127, Nro. 8.

504.

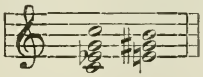


Zwischen Tonica und Unter-Dominante:

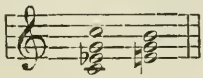
505. Wagner. Lohengrin.



Von Moll zu Dur.

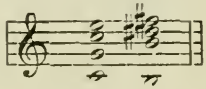
506.  ?

Von Moll zu Moll.

507.  ?

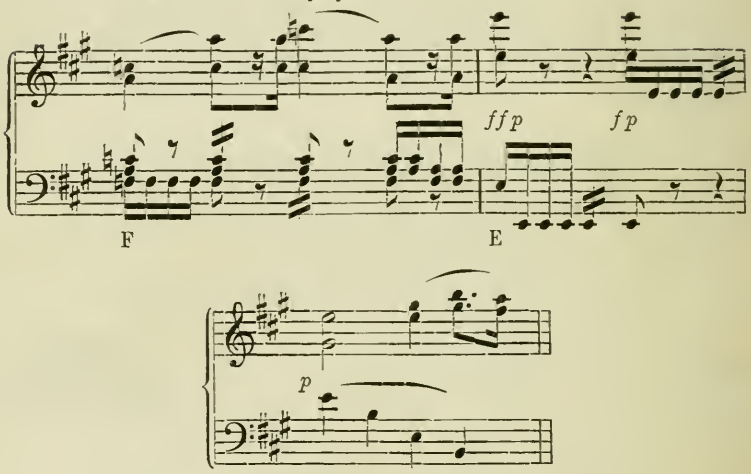
5.

Von Dur zu Dur.

508. 

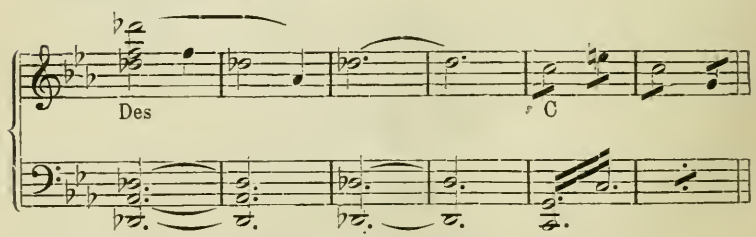
Auch diese Fortschreitung kann tonal verstanden werden, da beide Accorde in einer Tonart (hier emoll) vorkommen.

509. Beethoven. Adur-Symphonie.



Ohne diese Beziehung:

510. Beethoven. Eroica.

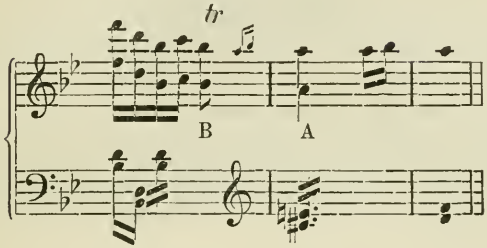


In chromatischen Sext-Accorden gewöhnlich.

Mit Oberdominant-Bedeutung des zweiten Accordes:

Beethoven, op. 59, II.

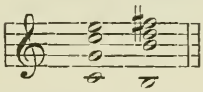
511.



Endlich als Neben-Dreiklang II♭ und Tonica Dur. Siehe Quartenzirkel 5.

Von Dur zu Moll.

512.



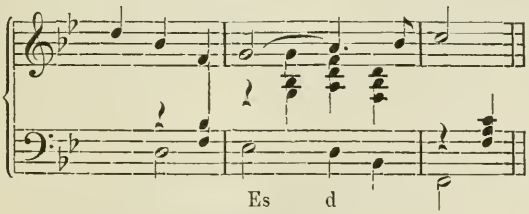
Gehört, wenn man den ersten Accord als Neben-Dreiklang der erniedrigten Secunde in der Tonart des zweiten (C dur in h moll) betrachtet, zu den alltäglichen Fortschreitungen der Moll-Tonart. Die Beispiele zu dem umgekehrten Falle, 5. des Quartenzirkels, mögen hier statt unzähliger anderer dienen.

Seltener mit einer Art Durchgangs-Bedeutung zwischen IV und I (wie häufig III zwischen I und IV).

Wagner, Rienzi.

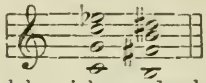
Du gabst mir ho - he Kraft.

513.



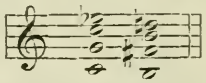
Hier folgt auf den Es dur-Accord der D moll-Accord. Das a in diesem büsst aber dabei seinen Charakter als Leitton von B dur nicht ein, so dass der ganze Accord nur als Verzögerung des folgenden B dur-Accordes erscheint. (Vgl. Quintenzirkel 2.)

Von Moll zu Dur.

514. 

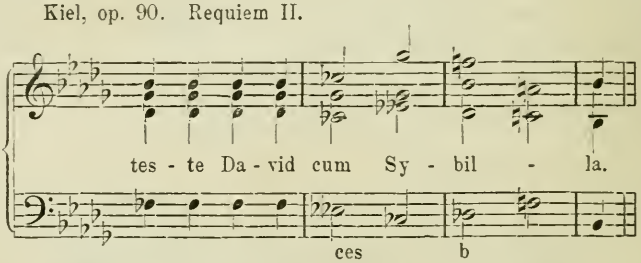
Da hier die Terz, welche sich aus der kleinen des einen Accordes in die grosse des anderen verwandelt (vgl. 128), Bindemittel ist, so hat man hier eigentlich in dem zweiten Accorde nur enharmonische Umschreibung. In unserem Beispiele müssten wir statt Hdur Cesdur schreiben, gelangen also in den siebenten Verwandtschaftsgrad des Quartenzirkels, wo sich auch ein hochbedeutendes Beispiel von Schubert findet.

Von Moll zu Moll.

515 

Ergiebt sich in chromatischen Sextaccord-Fortschreitungen. Sonst wohl kaum durch Muster-Beispiele der Klassiker zu belegen. Doch lässt sich ein Beispiel eines lebenden Meisters anführen, dessen Aussichten, einst den Klassikern zugezählt zu werden, nicht gering erscheinen.

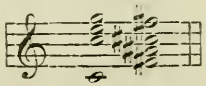
Kiel, op. 90. Requiem II.

516. 

Ohne Zweifel haben wir hier eine historische Consequenz von Dur-Moll.

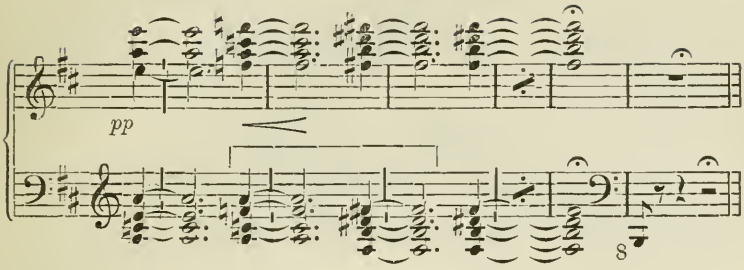
6.

Von Dur zu Dur.

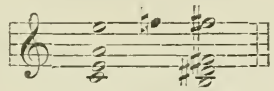
517. 

Als Unter-Dominante (II♭ statt IV), Ober-Dominante (hmoll) häufig: sonst selten.

518. Liszt. Hmoll-Sonate. Schluss.



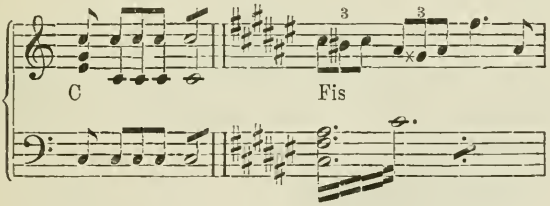
Die Verwandtschaft dieses Schlusses mit dem phrygischen Schlusse (vgl. „strengen Satz“) ist unverkennbar.

519. 

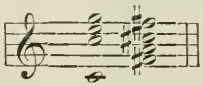
In der modernen Tonalität gilt nun der phrygische Schluss für den Halbschluss der Moll-Tonart IV V. Insofern kann man Liszt's Satz den als häufig bezeichneten Wendungen hinzurechnen (nämlich IV V emoll). Doch ist die Anwendung von frappanter Originalität.

Ganz frei von dieser tonalen Beziehung:

Meyerbeer. Afrikanerin.

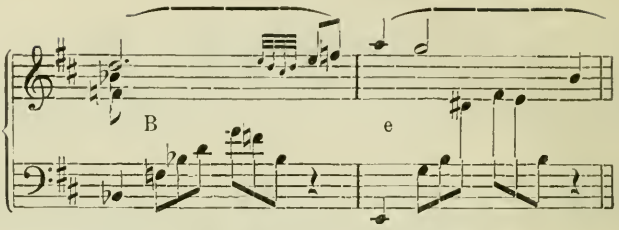
520. 

Von Dur zu Moll.

521. 

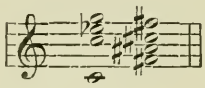
Dieser Uebergang ergiebt sich aus der Wiederholung der Nr. 466 gegebenen Phrase:

522. Liszt. H moll-Sonate.



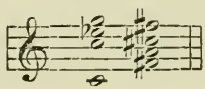
und wiederholt sich in demselben Werke mehrfach.

Von Moll zu Dur.

523. 

Vgl. 6. Quartenzirkel.

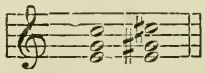
Von Moll zu Moll.

524. 

Vgl. 6. Quartenzirkel.

7.

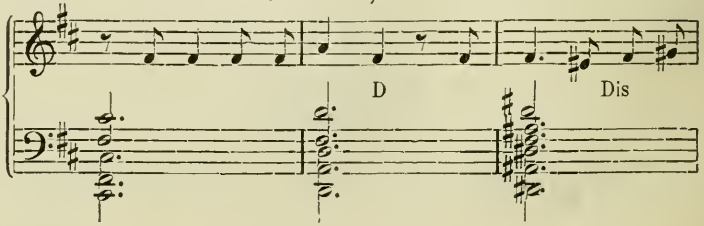
Von Dur zu Moll.

525. 

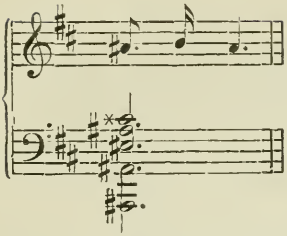
Scheint als Wechsel der Neben-Dreiklänge II zufälligerweise gar nicht vorzukommen. Als tonartfreie Dreiklangs-Fortschreitung mit gewaltiger Wirkung in:

Schubert. Doppelgänger.

526. du bleicher Ge - selle, was äffst du nach mein



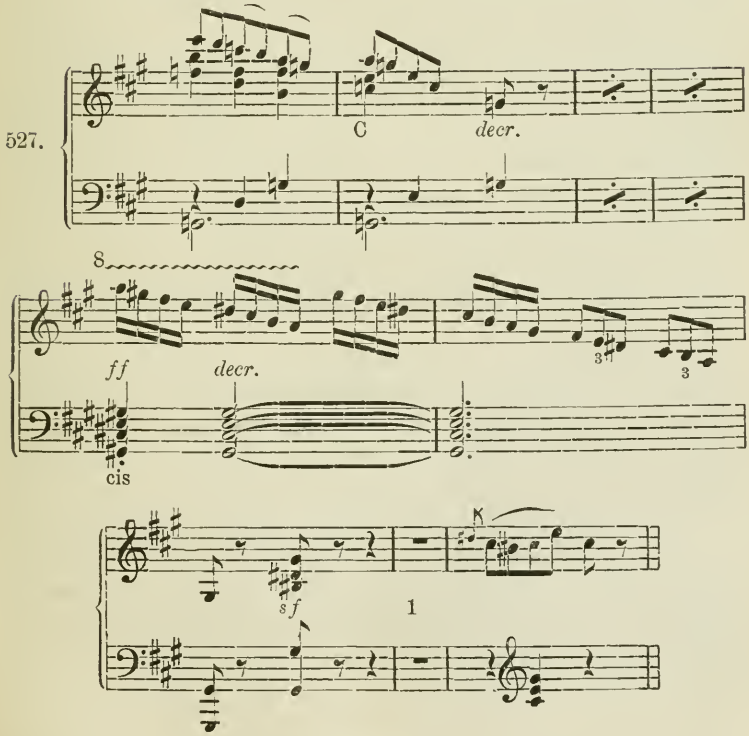
Liebesleid,



Enharmonische Verwechselung ausgeschlossen, weil gerade die Terz beharrt.

Auch Liszt: Hmoll-Sonate. Seite 28, Takt 1 zu 2.

Schubert. Sonate.



Es ergiebt sich, dass in den meisten Dreiklangs-Verbindungen die Tonart sich geltend zu machen sucht. Besonders die Beziehungen der Dominanten zur Tonica und der Dominanten unter sich wollen sich überall Bahn brechen. Nicht mit gleicher Energie, aber doch in einigen Fällen, machen sich auch die Mediant-(Terz-)Verwandtschaften geltend. Ihre Bedeutung tritt vorzugsweise beim Wechsel von Dur und Moll (Wechsel des Tongeschlechts) hervor.

Als ganz natürlich muss erscheinen, dass vor der Zeit der Tonalität im Sinne Rameau's die Quint- und Terz-Verwandtschaft fast vollkommen gleich geachtet wurde, wie aus der ebenso klaren wie ausführlichen Formenlehre des Zarlino († 1599) hervorgeht. Hier liegt eben nur die Vorstellung des Accordes mit seinen beiden ziemlich gleichgeachteten Consonanzen zu Grunde, noch nicht die Verbindung dreier Accorde zur Tonart. Auf Grund dieser musste die Verwandtschaft der Quinte, als des Urzeugers unseres Tonsystems, auf's Entschiedenste den Vorzug behaupten, während die Terz-Verwandtschaft wesentlich auf die Parallelität und die vermittelnde Stellung des Neben-Accordes beschränkt wurde. Erst als die Grenzen der Tonart anfingen zu eng zu erscheinen, kamen die Terz-Verwandtschaften in höherem Grade zur Geltung.

Doch ist diese Verwandtschaft hinsichtlich der Tonart immer in geringerem Grade bindend, als die der Quinte, und nähert sich schon der freien Dreiklangsfolge, in welcher das Gefühl der Tonart ganz verschwindet.

Das Verschwinden des Tonart-Gefühls tritt schon bei längerem Verfolgen des Quinten- und Quartenzirkels in gleicher Modulation (Sequenz) ein (vgl. Beispiele Nr. 528, 529, 530), weil die Aufmerksamkeit bald müde wird, die Tonalität herzustellen, wenn die Grenzen derselben immer von neuem aufgehoben werden. Dasselbe kann aber auch bei einzelnen Accord- und Tonart-Verbindungen geschehen, und so ist nicht unmöglich, dass unsere Zeitrichtung dahin geht, die Schranken der Tonalität zu durchbrechen, nachdem innerhalb derselben das gesammte harmonische Material gewonnen worden ist. Selbstverständlich müsste diesem Vorgehen ein Brechen der üblichen Formen zu Hülfe kommen.

§ 21.

Beschränkung der Modulation im Vocalsatz.

Zarlino (+ 1599) behauptet schon, dass eigentlich der reine Vocalsatz die grösste Reinheit des musikalischen Tonsystems gewähren müsse, weil hier das reine musikalische Gehör die Tonverhältnisse selbständig bestimmt. Aber er selbst stellt schon dieser Voraussetzung die unliebsame Erfahrung gegenüber, dass gerade im Vocalsatz sich eine eigenthümliche Unreinheit auffallend geltend mache.

Zur Zeit Zarlino's war aber die Reinheit des Vocalsatzes in viel höherem Grade gesichert als heute, denn alle schwierigen Intervalle, besonders der chromatische Halbton, waren gänzlich ausgeschlossen.

Aber freilich sind die Hindernisse, die sich der Reinheit des Vocalsatzes entgegenstellen, die denkbar grössten, und waren es auch bereits zur Zeit des Zarlino.

Sogar im natürlich reinen Tonsystem selbst sind sie einigermassen bedingt. Denn, da jeder Sänger nur seine eigene Stimme vor Augen hat, so kann er nicht immer mit Sicherheit wissen, ob er einen Terz- oder einen Quintton zu bilden hat. Hieraus können sich selbst bei vollkommen rein Singenden Uebelstände im Zusammenklang ergeben.

Erfahrungsmässig findet man aber unter den Sängern keineswegs die feinsten Ohren. Für den Gesangsberuf entscheidet meist die schöne Stimme. Das Gehör ist gewöhnlich mittelmässig, für die Auffassung so feiner Unterschiede, wie grade hier in Rede stehen, kaum befähigt. Die feinsten Ohren findet man unter den Spielern der Streichinstrumente, unbedingt erforderlich sind dieselben bei Musikdirigenten. In jetziger Zeit sind Sänger auch meist an die Unterstützung von Instrumenten gewöhnt, und verlassen sich deshalb gern auf das zuverlässigste Intervall: den Einklang. Das ungenügende musikalische Gehör ist mithin das Haupthinderniss der Reinheit im Vocalsatz.

Es gibt aber auch eine gewisse Trägheit des sonst guten Gehörs, welche sich um den Zusammenklang mit den anderen Stimmen nicht kümmert, und dadurch die Reinheit des Ensembles schädigt. Jede

vollkommene Leistung des Ensembles von Vocal- oder Instrumentalstimmen beruht darauf, dass alle Mitwirkenden das Ganze hören, daher gelegentlich zusammengewürfelte, selbst vortreffliche Kräfte, so selten ein befriedigendes Ensemble herstellen.

Nun gibt es aber noch unzählige, mehr zufällige Hindernisse für den Sänger, ein gutes Gehör zur Geltung zu bringen. Denn, wie oft man auch die Stimme das vollkommenste musikalische Organ genannt hat, so ist sie doch sicher das unzuverlässigste. Jede der zahlreichen Kehlkopfsaffektionen beeinträchtigt die Herrschaft des Gehörs über die Stimme und veranlasst ein zu hoch oder zu tief in der Ausführung. Das Gehör selbst wird unsicher bei Schnupfen und Drüsenanschwellungen, von Gemüthstimmungen gar nicht zu sprechen.

In Rücksicht darauf haben denn auch alle Meister Sorge getragen, den reinen Vocalsatz möglichst leicht zu schreiben. Selbst Bach, der rücksichtsloseste in der Behandlung der Singstimmen, macht doch einen sehr erheblichen Unterschied zwischen reiner und begleiteter Vocalmusik.

Besonders aber sind es Modulation und Chromatik, die im Vocalsatz der Beschränkung bedürfen.

Wenn es nun auch unvernünftig und untergeordnet erscheint, auf die Meister des strengen Satzes zurückzugehen, um im besten Falle deren Werke noch einmal zu componiren, so ist doch andererseits der Gebrauch der jetzigen schrankenlosen Claviermodulation vom Vocalsatz unmöglich zu verlangen. Gelingt es auch einmal mit vieler Mühe, einen solchen Satz bis zu Tadellosigkeit einzuüben, so wird das Resultat doch nur sein, dass der Eindruck der Haltlosigkeit des Ganzen nicht den Sängern, sondern dem Componisten zur Last gelegt wird.

Richard Wagner's Tannhäuserchöre mögen wohl die Grenze des im reinen Vocalsatz zulässigen bezeichnen, doch bekommt man auch schon diese oft unsicher zu Gehör und hat sich bei ihrer Ausführung nicht selten der Unterstützung durch Instrumentalmusik bedient. Nichtsdestoweniger gehören gerade diese Sätze mit zu dem Schönsten, was die dramatische Musik unseres Vaterlandes hervorgebracht hat.

Sobald Instrumentalbegleitung (Orchester, Klavier, Orgel) zum Vocalsatz hinzutritt, fallen natürlich die dem reinen Vocalsatz gezogenen Schranken der Harmonik hinweg.

§ 22.

Rückblick.

Die Modulation von Accord zu Accord ist hiermit erledigt: wir werden uns jetzt mit den zusammengesetzten Modulationen (Verbindungen von Modulationen) beschäftigen. —

Zwar haben wir in Vorstehendem den Gegenstand nicht in der Weise erschöpft, dass wir jeden möglichen Accord durch alle möglichen Tonartverbindungen verfolgt hätten. Ein solches Verfahren müsste Leser wie Autor ermüden und abstumpfen. Vielmehr haben wir die Richtungen, in welchen das Studium der Modulation zu verfolgen ist, angegeben, und die Hauptpunkte ausführlicherer Betrachtung unterworfen. Sache des Lesers wird es nun sein, an der reichen Quelle musikalischer Erkenntniss — den Werken unserer grossen Tonmeister — weiter zu schöpfen.

Die Neben- Septimen- und Nonenaccorde, die Durchgangs- und Vorhalts-Accorde, der grösste Theil der Mischaccorde fanden nur eine gelegentliche Berücksichtigung, was um so zulässiger war, als das Allgemeingiltige über dieselben aus der Harmonielehre bekannt ist, und sie für die Modulation speciell nichts eigenthümliches bieten.

Ebenso werden wir im Folgenden nicht von zwei verbundenen Accorden zu drei, vier u. s. w. gehen, sondern wir werden die Verknüpfung von Modulationen sofort im Modulationssatz studiren, d. h. in der concreten Form, in welcher die Modulation im Musikstück auftritt.

Zweites Buch.

Modulations-Formen.

§ 23.

Modulationssatz.

Werden mehrere Modulationen verbunden, so hält das musikalische Ohr den Ausgangspunkt fest so lange bis die Modulation selbst eine Wendung nimmt, welche ihn dem Gedächtniss entzieht.

Dieser Bedingung ist sowohl der Componist (die schaffende Phantasie) unterworfen als auch der Hörer (aufnehmende Phantasie).

Als Ausgangspunkt muss eine bestimmte Tonart angenommen werden, gleichviel ob sie durch Dreiklang oder Dissonanz vertreten wird. Die Mittel, diese im Gedächtniss zu tilgen, bestehen in Gleichförmigkeit der Modulation oder Sprungartigkeit derselben. Beide erreichen dasselbe Ziel durch entgegengesetzte Mittel: erstere gewährt allen Tonarten gleiches Recht, und ordnet sich daher keiner bestimmten unter; letztere bricht den Zusammenhang der Tonarten ab, indem sie plötzlich den Verwandtschaftskreis einer neuen Tonart einführt.

Das tonal gebildete Ohr sucht solange eine Tonart als herrschende festzuhalten, bis es ihm unmöglich gemacht wird: es tritt also mit dem „Vorurtheil" der Tonart an die Tonkunst heran. Es muss sich dieses Vorurtheils entäussern den Schöpfungen der älteren Meister, z. B. eines Palestrina, sowie den neuesten Werken des vorzugsweise coloristischen Stils, z. B. Wagner's, gegenüber*).

Beispiele der Aufhebung der Tonart durch Gleichförmigkeit.

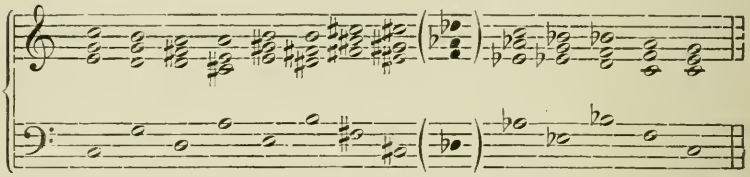
Die alltägliche Folge solcher Accorde, die als Haupt-Dreiklänge in einer Tonart zusammenkommen, rechnet man gar nicht zu den Modulationen. Doch können sie, in gleicher Richtung des Zirkels länger fortschreitend, in andere Tonarten führen, mithin zur Modulation dienen.

Eine solche Fortschreitung im Quintenzirkel verletzt das Tonartgefühl am empfindlichsten, kann auch künstlerisch wohl kaum jemals Verwendung finden, weil das eine, abstrakt logische Princip der

*) Tonal geschult ist jedes Ohr, welches mit den Werken des letzten Jahrhunderts der Tonkunst vertraut ist.

Quinten-Verbindung ihr alsbald den Charakter der Schulaufgabe aufdrückt. (Zu vergleichen etwa einem Gedicht mit einem einzigen Reim, oder ähnlicher Willkür, der man die Schulabsicht alsbald anmerkt, welche allen aesthetischen Werth raubt. Denn hier fällt die scheinbare Nothwendigkeit des Zusammentreffens von Reim und Gedanken weg, und man nimmt wahr, dass ein verständiger Mensch sich allen Ernstes die Aufgabe gestellt hat, zu reimen. Ernst aber, auf Nichtiges verwendet, erscheint als Narrheit.)

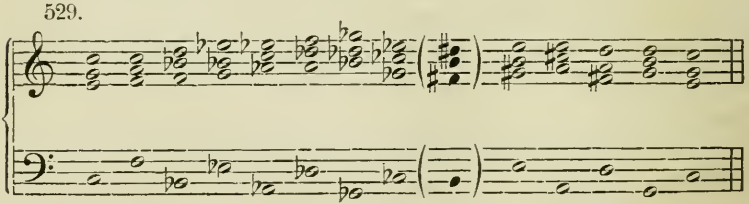
528. a b



Hier nimmt man bei a die Tonart Gdur als bestimmt durch Unter-Dominante, Tonica und Ober-Dominante an. Bei b wird dieses so eben gewonnene Tonart-Gefühl erschüttert. Durch die folgenden Accorde aber wird es gänzlich aufgehoben. Man versucht jetzt gar nicht mehr, eine Tonart zu gewinnen, sondern folgt widerstandslos der abstrakten Regel des Quintenzirkels, wobei jedoch das aesthetische Gefühl keine Rechnung findet.

In viel geringerem Grade wird das Gefühl der Tonart gekränkt durch die entgegengesetzte Folge des Quartenzirkels. Aesthetisch aber kann auch diese nicht gültig werden, weil das abstrakt logische Princip des Quartenzirkels sofort deutlich wird und den Hörer auf die Schulbank versetzt.

529.

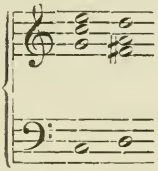


Dass diese Accordfolge aber auf das Tonart-Gefühl weniger verletzend wirkt, beruht darauf, dass hier jeder Accord zu seinem Erzeuger zurückkehrt. Eine vorhandene Anspannung wird hier

schrittweise aufgehoben, während beim Quintenzirkel eine gleichmässige immer grössere Anspannung bewirkt wird. (Wie auch die mathematische Theorie bestätigt.)

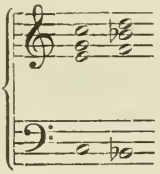
Beispiel der Aufhebung der Tonart durch Modulations-Sprung.

Ueberspringt man nun in der ersten Reihe einen Accord,

530. 

so findet das Tonart-Gefühl seine Befriedigung darin, dass der übersprungene Accord (hier Gdur) als dritter folgt. Dabei wirkt der Grundton des ersten Dreiklanges als Septime in dem zweiten Dreiklange nach, dessen Beziehung zu dem übersprungenen Accorde dadurch noch eindringlicher wird.

Ueberspringt man aber in der zweiten Reihe (Nr. 529) einen Accord,

531. 

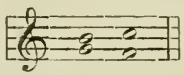
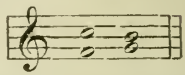
so zeigt sich das Ohr nicht so willig, durch Nachfolge des übergangenen die Tonart herzustellen, vielmehr widerstrebt diese Fortschreitung zunächst dem Tonart-Gefühl. Das Ohr kann hier keinen Ton nachklingen lassen, der eine direkte Beziehung zur übergangenen Tonart herstellen könnte. Denn, wenn auch die Quinte des ersten Accordes (g) mit dem zweiten den Nebenseptimen-Accord (g b d f) der übersprungenen Tonart (Fdur) bilden würde, so ist doch diesem Accorde nur eine indirekte Beziehung zur Tonart eigen, und kann er selbst auf vier verschiedene Tonarten als Nebenseptimen-Accord hinweisen (F, B, Es, d). Deshalb macht das Ohr hier auch gar nicht den Versuch, den zweiten Accord in einen dissonirenden Accord (Leit-Accord) zu verwandeln, sondern betrachtet die vorliegende Fort-

schreitung als eine eigentliche Dreiklangs-Fortschreitung, als einen Modulations-Sprung, Ausfall der Vermittelung.

Nur Folgen, nicht Ursachen, dieses Verhaltens sind:

1) dass der verdoppelte Grundton des zweiten Accordes (b) die Septime des ersten Accordes (c e g - **b**) abgeben würde, als solcher stufenweise aufgelöst und nicht verdoppelt werden sollte;

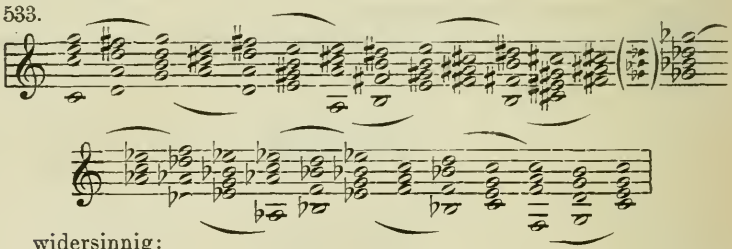
2) dass die Gegenbewegung des Tritonus nach aussen

532.  hart und fremdartig, nach innen aber: 

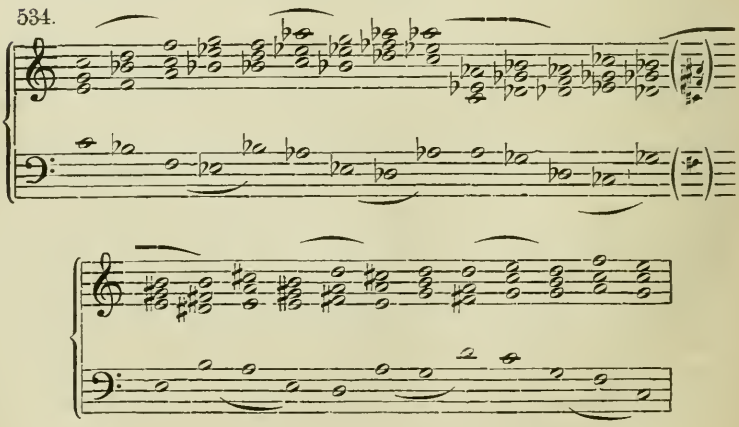
in Erwartung der naturgemässen Fortschreitung, wenig auffallend wirkt.

Daher kommt es, dass, abgesehen von der unkünstlerisch schulmässigen Herrschaft des abstrakt logischen Princips, ein Wechselgang durch den Quintenzirkel harmonisch natürlich, derselbe durch den Quartenzirkel unnatürlich ist:

naturgemäss:

533. 

widersinnig:

534. 

Abgesehen von Fällen dieser Art, in welchen Einförmigkeit oder Sprung das Zusammenfassen der Modulation durch Beziehung auf die Tonart aufhebt, hält das musikalische Ohr die ursprüngliche Tonica fest. Diese wirkt daher auch auf die folgenden Accorde nach. Wenn man z. B., wie in der Esdur-Symphonie Satz I Mozart, von Esdur durch einen dissonirenden Haupt-Accord nach fmoll, also in aller Förmlichkeit, modulirt, so bezieht dennoch das Ohr den fmoll-Accord auf das erste Esdur als Neben-Dreiklang der zweiten Stufe, und wenn dann, ebenfalls in aller Form, von fmoll aus Bdur erreicht wird, so betrachtet das musikalische Verständniss auch dieses wieder im Zusammenhange mit Esdur als Oberdominante.

Nun kann die Möglichkeit nicht in Abrede gestellt werden, dass es Menschen giebt, welche über die Beziehung zweier aufeinanderfolgenden Accorde nicht hinauskommen: diese sind dann eben mit ihren musikalischen Fähigheiten auf ein beschränktes Gebiet verwiesen.

Dagegen ist auch wieder eine Musik möglich, welche durch Reichthum der Modulation von vornherein auf das Tonart-Bewusstsein verzichtet, und die künstlerische Einheit in etwas anderem als der Tonart findet, z. B. auf dem Gebiete der sinnlichen Vorstellung, in einer Handlung oder einem Bilde. Solcher Kunst kann die Berechtigung nicht abgesprochen werden.

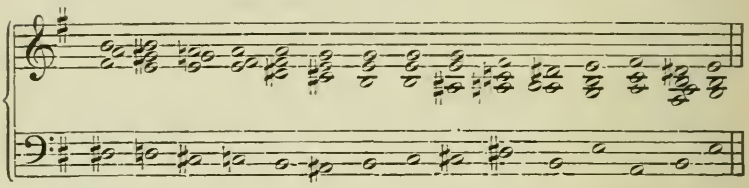
Die klassischen Formen der reinen Instrumental-Musik beruhen aber in harmonischer Hinsicht wirklich auf jenem Festhalten der Tonart, welches bei ihnen also als innere Nothwendigkeit zu betrachten ist.

Auch eine der bedeutendsten und häufigsten musikalischen Gestaltungen, der Orgelpunkt, beruht auf dem Festhalten der ursprünglichen Tonart, insofern hier nämlich das, was sonst dem Hörer überlassen bleibt, in wirklich musikalische Erscheinung tritt, die wirklich hörbare Tonica oder Dominante dem weitesten Modulationskreis gegenüber, trotz aller sich ergebenden Dissonanzen, dem musikalischen Sinne berechtigt und logisch begründet erscheint.

Aus der Formenlehre ist bekannt, dass in den Formen der Werke unserer Meister gewisse Theile vorzugsweise der Modulation gewidmet sind, so der Vermittelungssatz des ersten und dritten Theiles der Sonatenform in kleinerem, der Durchführungssatz in grösserem Um-

fange. An diesen Stellen sind denn auch die Modulationen vorzugsweise zu suchen und zu beobachten. Bevor wir ihnen unsere besondere Aufmerksamkeit widmen, geben wir hier eine Reihe von Modulationssätzen, wie im vorigen Abschnitt nach Verwandtschaftsgraden geordnet. Solche Sätze, die zwar in sich moduliren, aber schliesslich auf die erste Tonart zurückkommen, sind nicht aufgenommen, mögen aber vorher durch wenigstens ein Beispiel vertreten werden.

535.



Dieser Satz, welcher mit emoll beginnt und schliesst, liegt dem Recitativ von Bach's Matthäus-Passion Nr. 18, Takt 1 — 9, zu Grunde.

Modulationssätze.

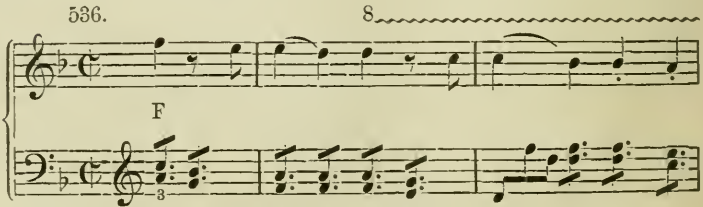
Von Dur zu Dur.

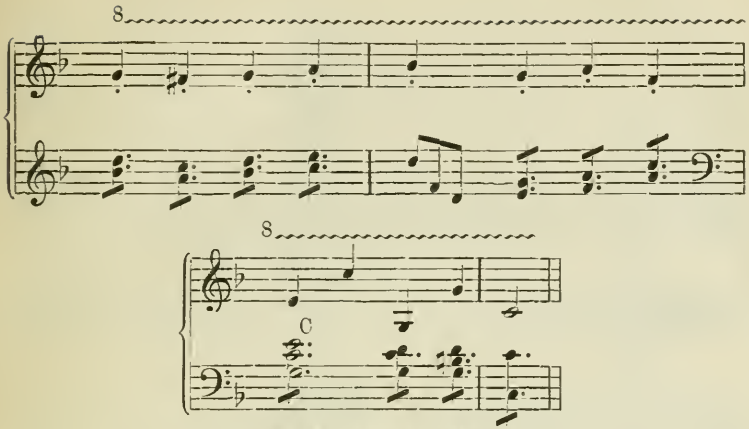
Quintenzirkel.

Erster Verwandtschaftsgrad.

So alltäglich, dass wir nur der Vollständigkeit wegen ein Beispiel geben.

536.





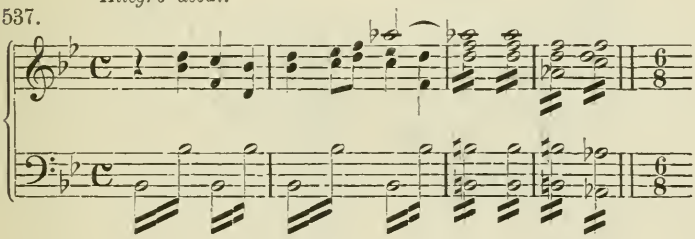
Zweiter Verwandtschaftsgrad.

Als Modulation in die Wechsel-Dominante noch einer besonderen Betrachtung zu unterziehen.

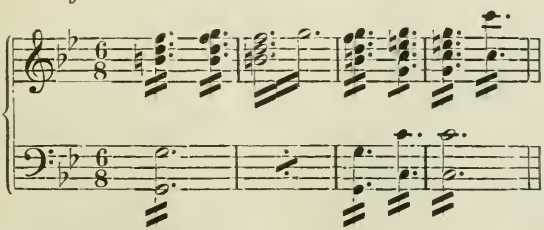
Beethoven. Messe op. 123. Agnus Dei. B — C.

Allegro assai.

537.



Allegretto vivace.

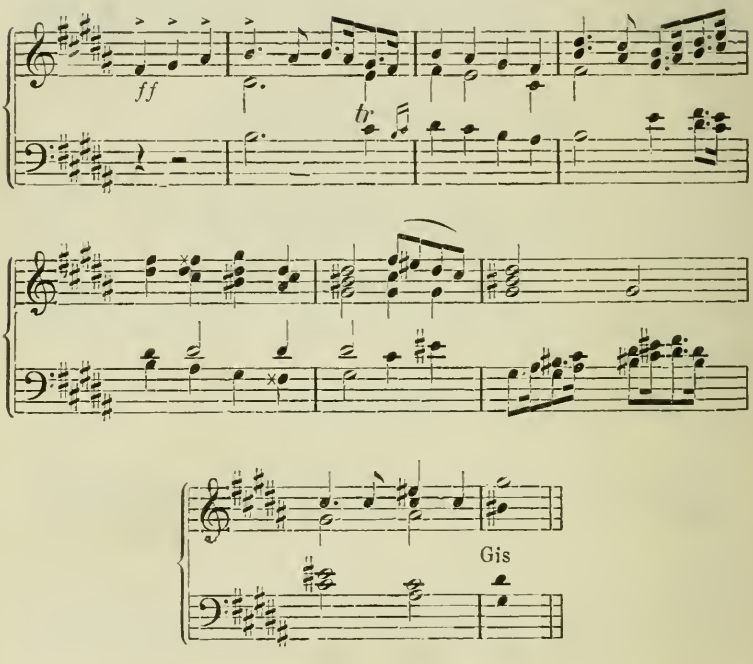


Gehört der dramatisch erregten Stelle des grossartigen Werkes an, bei welcher die Bitte um Frieden in der Seele des Meisters die Vorstellung des Krieges erweckte, dessen Schrecken ihm nicht fremd geblieben waren.

Dritter Verwandtschaftsgrad.

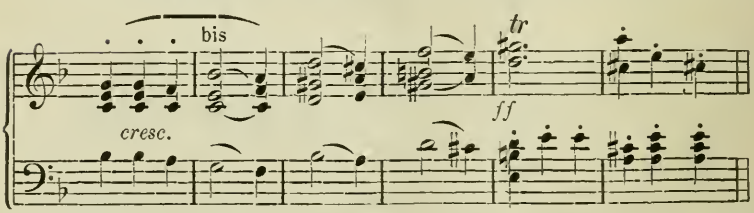
538.

Wagner. Tannhäusermarsch. H — Gis (eigentlich Oberdominante von C^{is}).

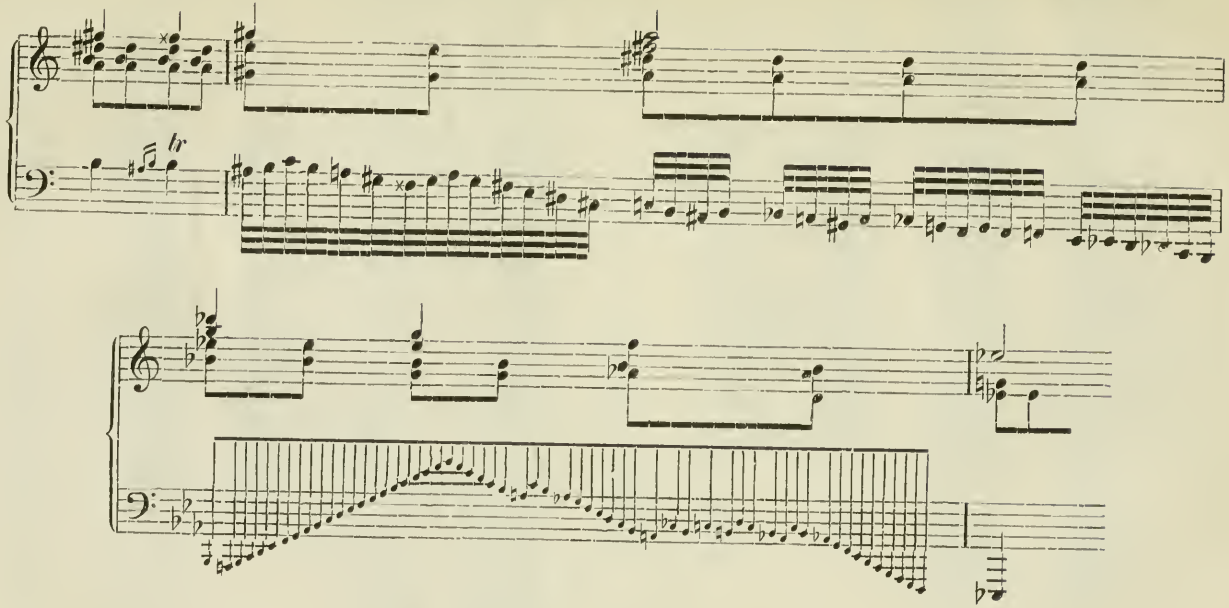


Vierter Verwandtschaftsgrad.

539. Beethoven. Adur-Symphonie. Scherzo. F — A.

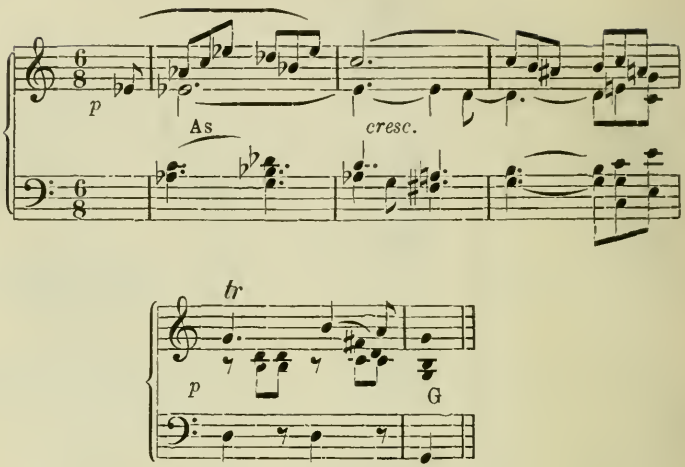


540. Chopin. Cis moll-Etüde. E – Dis = Es.



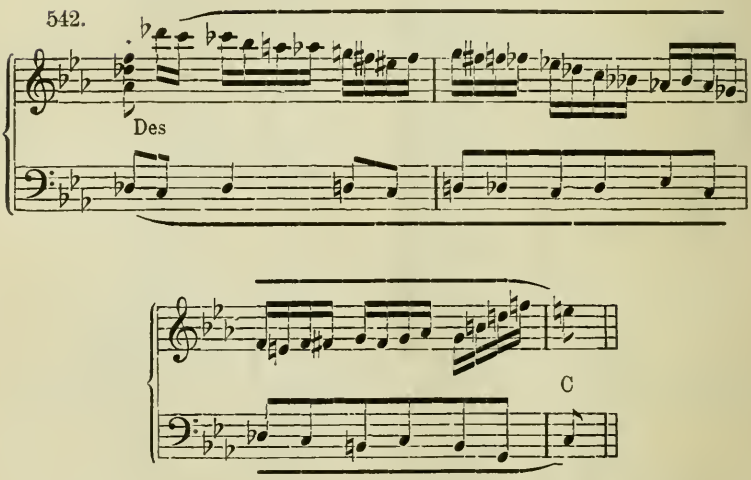
Beethoven. Quintett op. 29.

541.



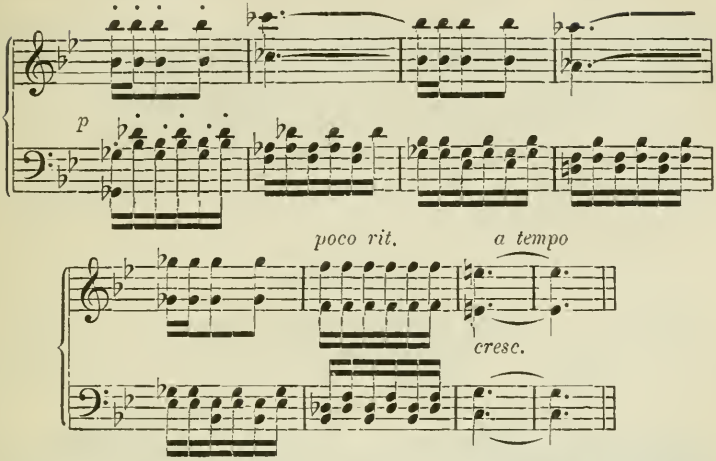
Schubert. Sonate.

542.



Sechster Verwandtschaftsgrad.

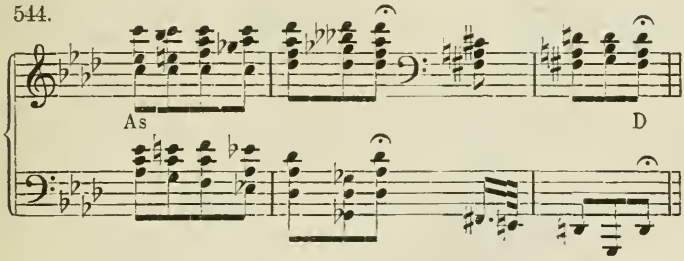
543. Beethoven. F dur-Quartett, op. 59. Ges - C.



Mozart. Don Juan. Erstes Finale. Zwischen Menuett und Fdursatz. Esdur bis Adur als Oberdominante von dmoll.

Schubert. Sonate.

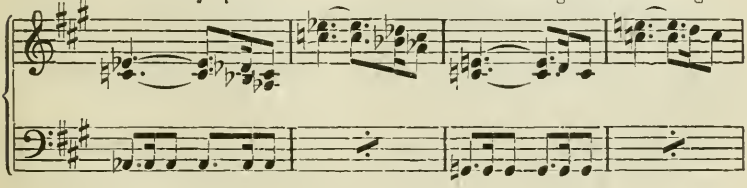
544.

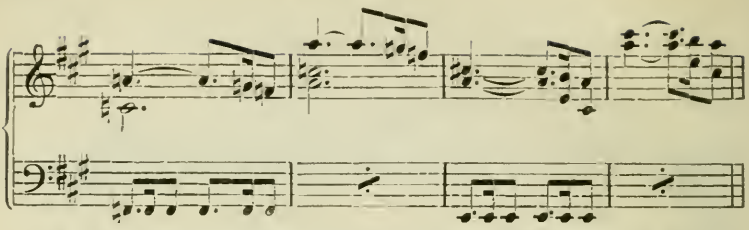


Siebenter Verwandtschafsgrad.

545.

Beethoven. Adur-Symphonie I. As — A. Nur Dreiklangsfortschreitungen.





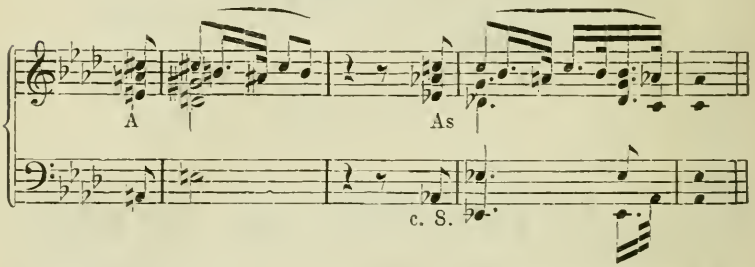
Asdur setzt hier übrigens ganz unvermittelt nach Adur ein. Diese abgerissene Modulationsweise findet sich bei Beethoven's Vorgängern sehr selten, während ihr Beethoven zuweilen die glänzendsten Wirkungen abgewinnt.

Quartenzirkel.

Siebenter Verwandtschaftsgrad.

(Vgl. Quintenzirkel: Fünfter.)

546. Schubert. Sonate.



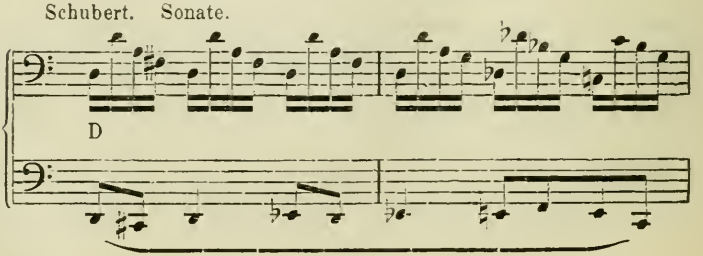
Die Verbindung dieser Tonarten beruht ursprünglich auf dem Neben-Dreiklang der erniedrigten Secunde: **bb - des - fes** in Asdur. Hier hat sich die Modulation in die Tonart dieser erniedrigten Secunde gleichsam verirrt, findet aber nun, indem sie **e - gis - h - d** in **fes - as - ces - d** umdeutet, ihre eigentliche Heimath wieder.

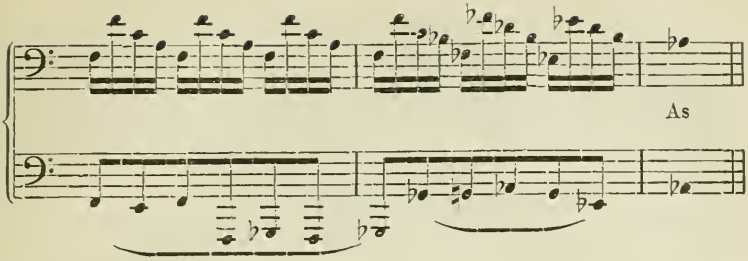
Sechster Verwandtschaftsgrad.

(Vgl. Quintenzirkel: Sechster.)

Schubert. Sonate.

547.

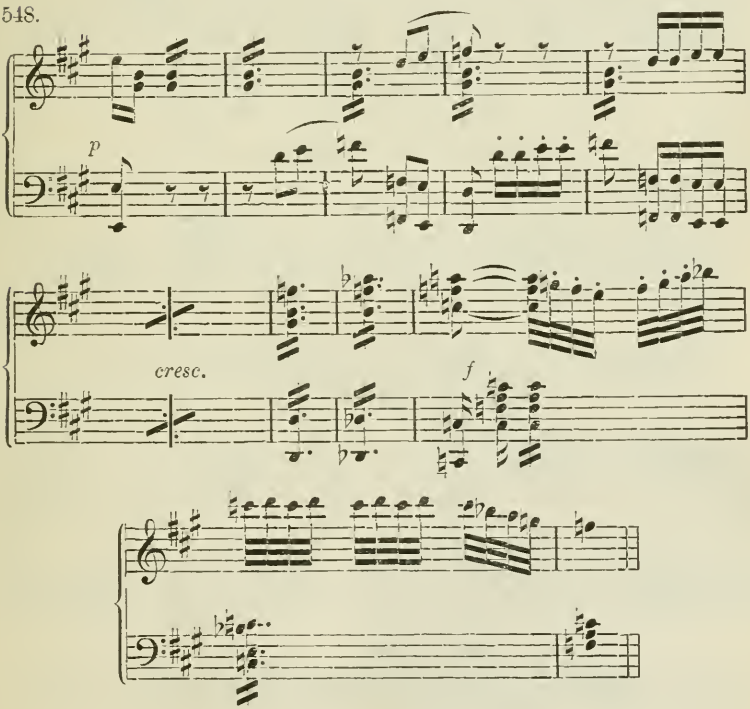




Fünfter Verwandtschaftsgrad.

Beethoven. Zweite Symphonie, Larghetto. E – F.

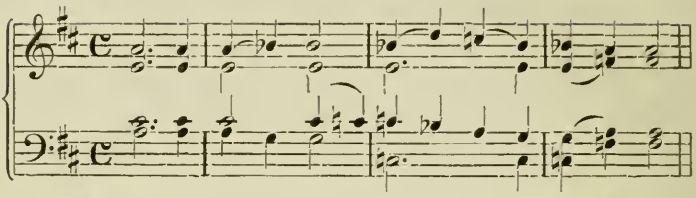
548.



Beruht im wesentlichen auf enharmonischer Verwechselung: **d - f - gis - h = d - f - as - h**; von hier aus führt der übermässige Sext-Accord nach F dur.

Vierter Verwandtschaftsgrad.

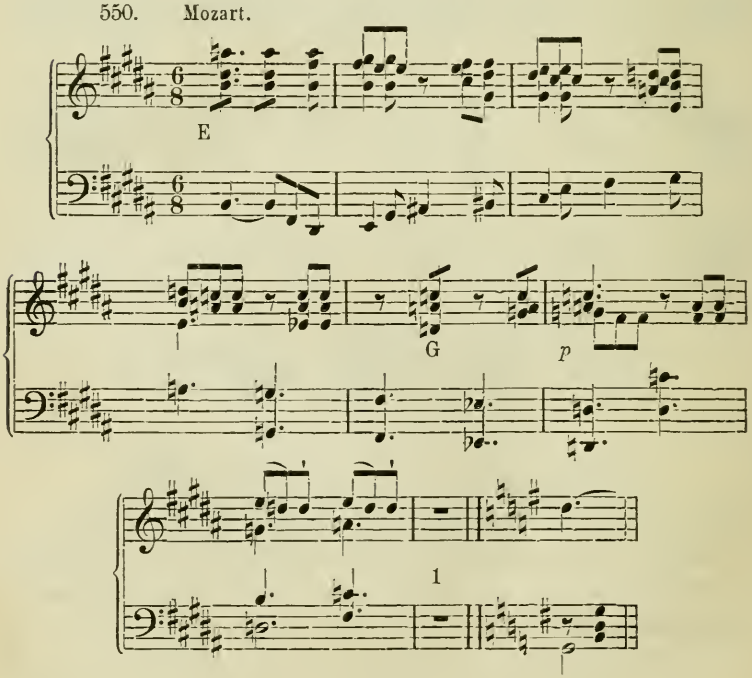
549. Mozart. Ave verum. A — F.



Die Modulation zeigt hier die zarteste Rücksicht auf Wohlklang, die überhaupt Mozart und seinen Zeitgenossen in viel höherem Grade eigenthümlich ist, als ihren Vorgängern, besonders Bach. Aber auch Händel kommt hierin Mozart nicht gleich. Deshalb ist man auch berechtigt, gerade den Mozart-Haydn'schen Satz dem Anfänger in der Harmonik als Muster hinzustellen.

Dritter Verwandtschaftsgrad

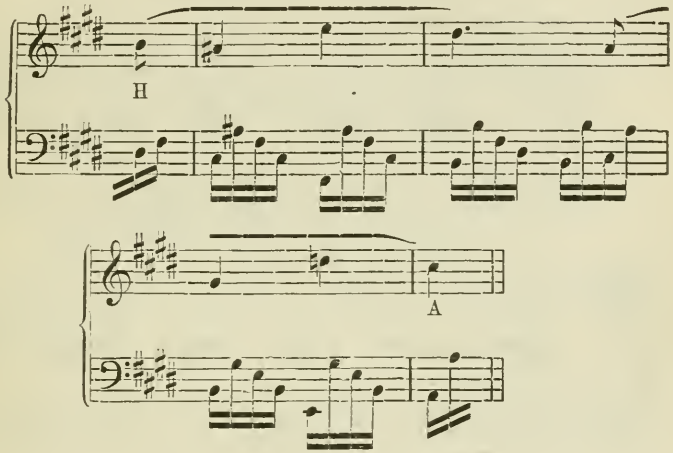
550. Mozart.



Das Rondo, dem unser Beispiel entlehnt ist, gehört zu den wenigen Sätzen des Meisters, in welchen die alleinige Rücksicht auf die Modulation, ohne bestimmende Theilformen, zu zweimaligem Wechsel der Vorzeichnung Veranlassung gegeben hat.

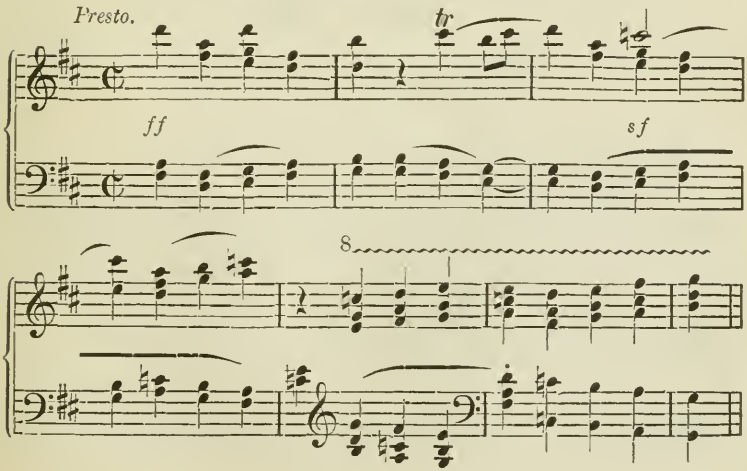
Zweiter Verwandtschaftsgrad.

551.



Erster Verwandtschaftsgrad.

552. Beethoven. Messe, op. 123. Agnus Dei. D — G.



Für diese alltägliche Modulation ist hier, nur der Vollständigkeit wegen, ein möglichst wenig alltägliches Beispiel gegeben.

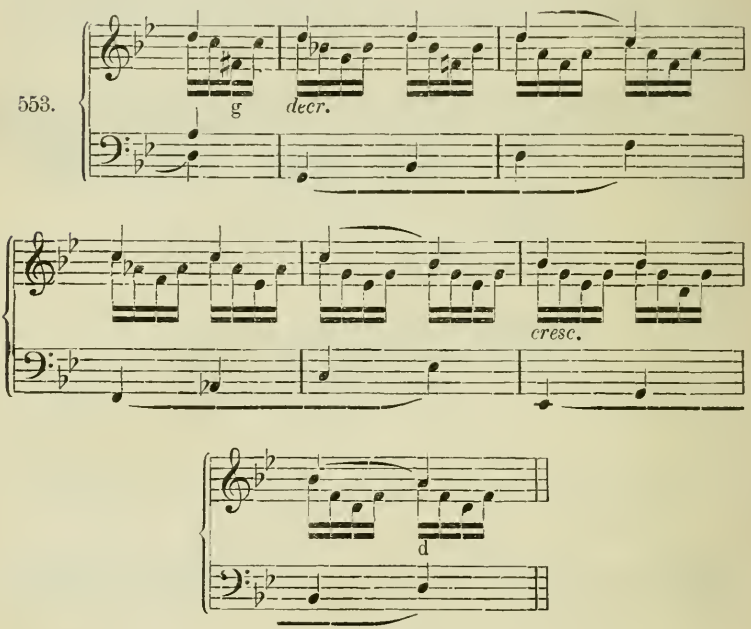
Von Moll zu Moll.

Quintenzirkel.

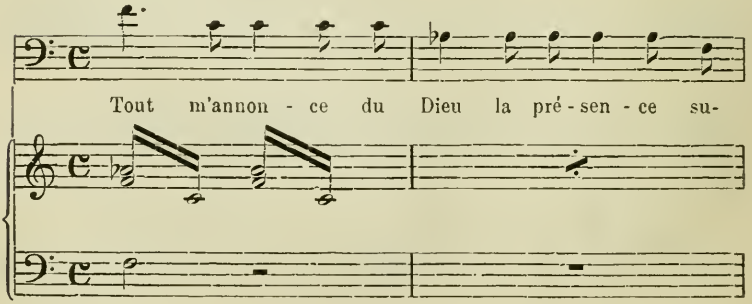
Erster Verwandtschaftsgrad.

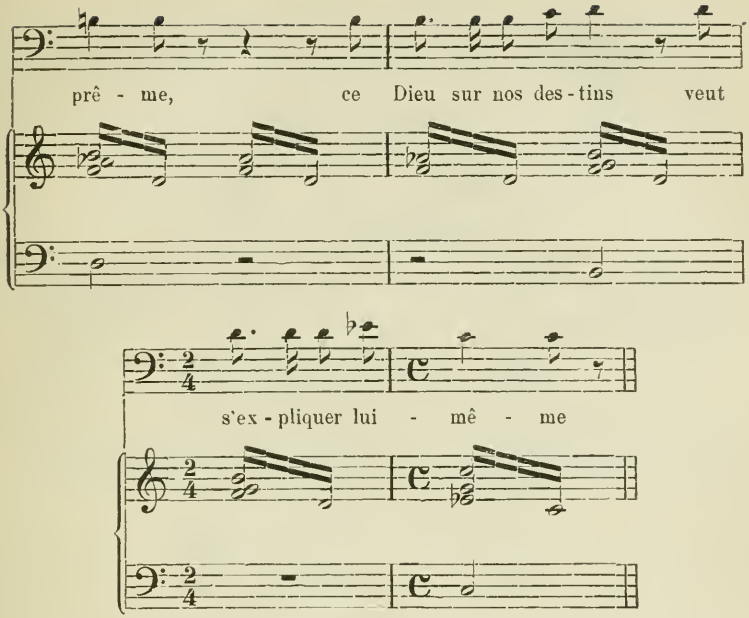
Schubert. Sonate.

553.



554. Gluck. Alceste, Akt I, Scene IV. f – c.

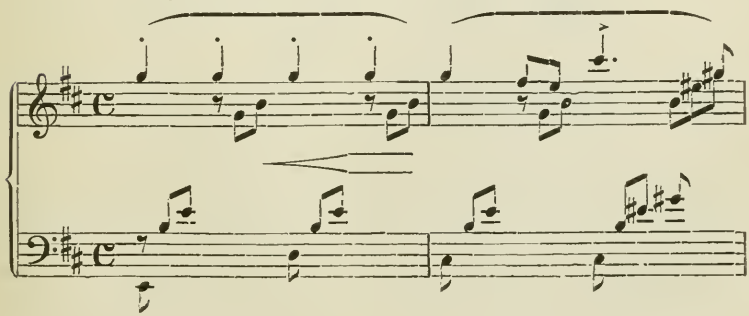


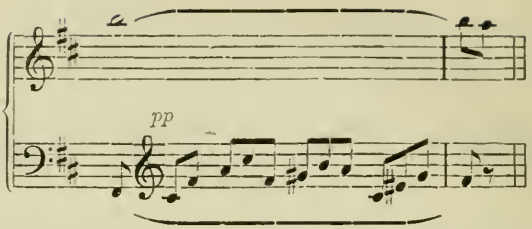


Nur die Vollständigkeit verlangt für einen so alltäglichen Uebergang Beispiele. Das Schubert'sche Nr. 553 aber steht hier nicht seiner eigentlich zufälligen Endpunkte, sondern der eigenthümlichen Dreiklangs-Fortschreitungen wegen, die auf terzenweis steigendem Bass beruhen. (Vgl. Hrml., § 25.)

Zweiter Verwandtschaftsgrad.

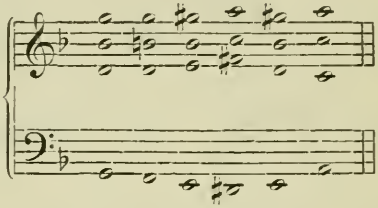
555. Liszt, Hmoll-Sonate. e — fis.





Etwas ausführlicher vollzieht Bach dieselbe Modulation in einem Abschnitte der Matthäus-Passion, dem folgende Accorde zu Grunde liegen:

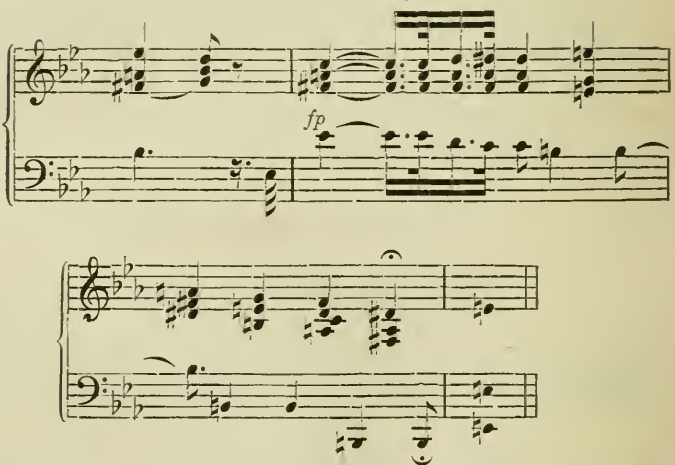
556.



Dritter Verwandtschaftsgrad.

Beethoven. Sonate pathétique. g — e.

557.



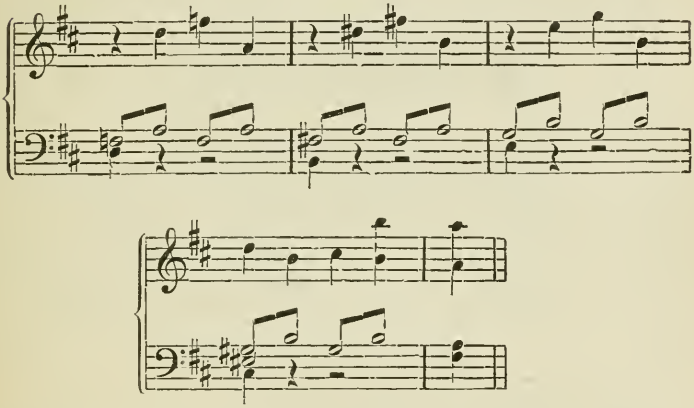
Eine der grossartigsten enharmonischen Modulationen, die je geschrieben sind. Für das Ohr tritt die Verwechselung erst mit dem h im Basse ein, und verwandelt sich die kleine Terz es in die grosse Terz dis. Bei solchen Uebergängen eines Tones aus einer

harmonischen Bedeutung in die andere glaubt das Ohr Schwebungen zu bemerken, welche in vorliegendem Falle durch eine Differenz von etwa $\frac{1}{15}$ Ton hervorgerufen werden. Um soviel ist nämlich **es** als kleine Terz von *c* zu hoch, um **dis** als grosse Terz von *h* zu geben.

Vierter Verwandtschaftsgrad.

Beethoven. Zweite Symphonie. IV. d — fis.

558.

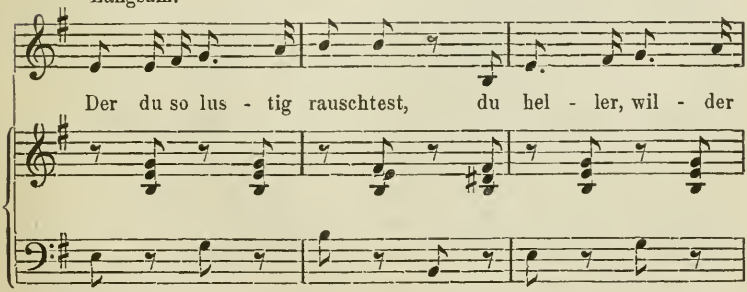


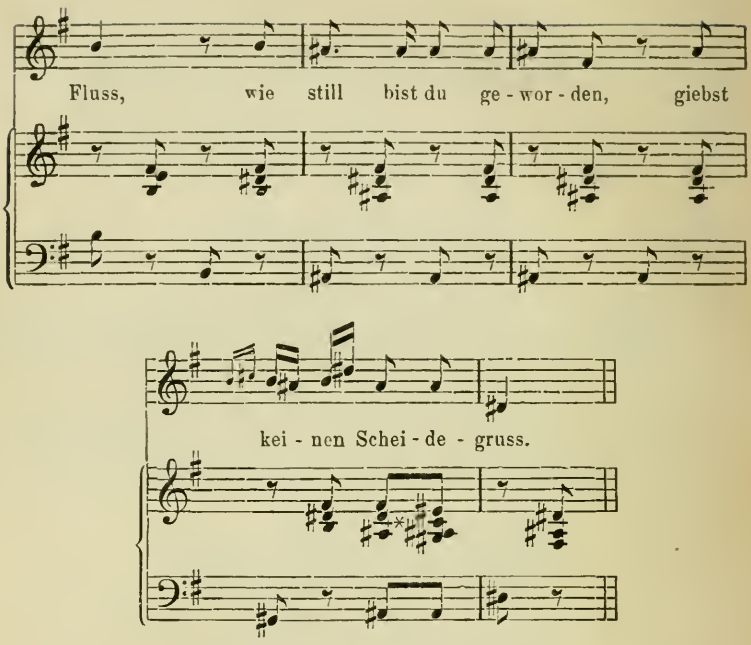
Harmonische Sequenz, erst von d nach e, dann von e nach fis, die sich beliebig weiterführen liesse.

Fünfter Verwandtschaftsgrad.

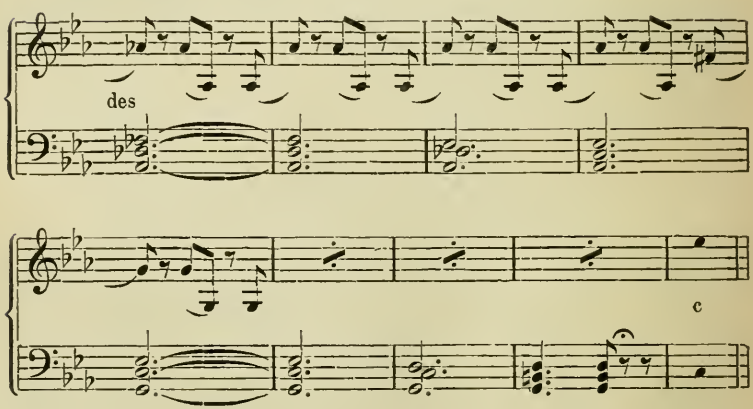
559. Schubert. Auf dem Flusse. e — dis.

Langsam.





560. Schubert. Sonate. des — c.

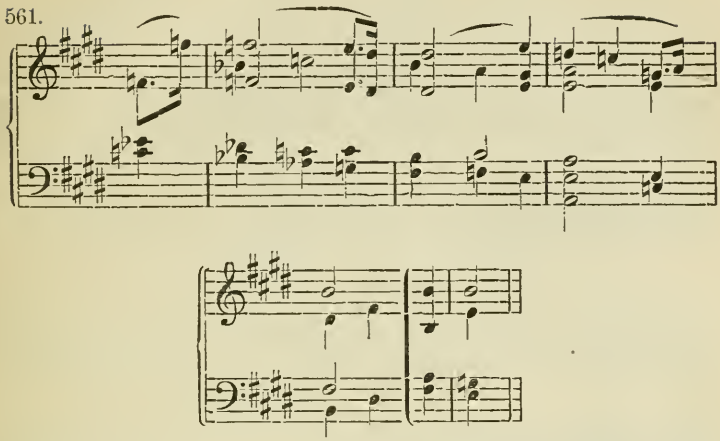


Während das erste Beispiel den Fall auf das überzeugendste vertritt, erscheint im zweiten des moll nur als Vorhalt zu dem folgenden Asdur, welchem dann cmoll sehr nahe liegt.

Sechster Verwandtschaftsgrad.

Wagner. Tannhäuser. Pilgerchor. b — e. (?)

561.



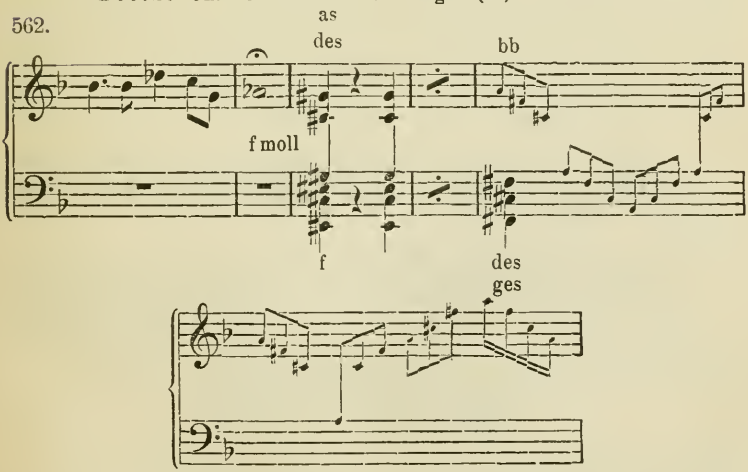
Die Modulation ist hier bis über die rhythmische Caesur hinaus verfolgt: deshalb das Fragezeichen.

Quartenzirkel.

Fünfter Verwandtschaftsgrad.

Beethoven. Sonate D moll. f — ges (fis).

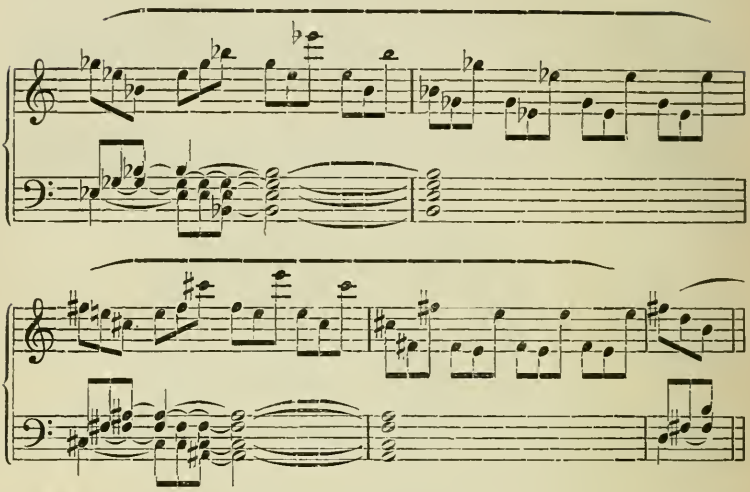
562.



Dass es hier nicht nach **fis**, sondern nach **ges** geht, ergiebt sich aus dem gemeinschaftlichen Ton **as**.

Vierter Verwandtschaftsgrad.

563. Beethoven. Cdur-Sonate, op. 53. I. es — h = ces.

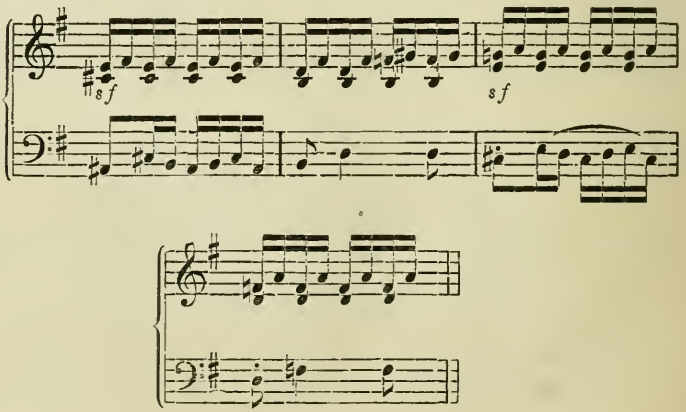


Von einem „Satz“ kann man hier kaum sprechen, da eigentlich nur zwei Accorde vorliegen, die den Raum von vier Takten ausfüllen. Dieses Beispiel hätte daher schon im ersten Buch neben 125 und 129 Platz finden können.

Dritter Verwandtschaftsgrad.

Beethoven. Sonate Gdur, op. 31. I. h — d.

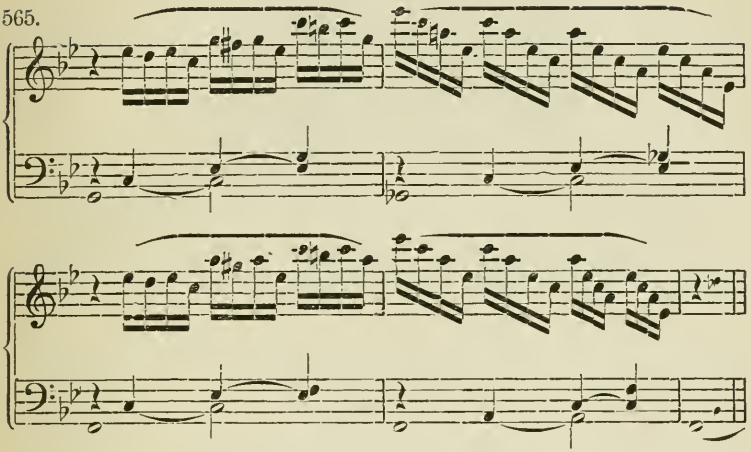
564.



Zweiter Verwandtschaftsgrad.

Beethoven. Sonate Bdur, op. 22. I. c — b.

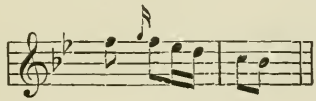
565.



Selbstverständlich kann es so nahen Verwandtschaftsgraden an Beispielen überhaupt nicht fehlen. Doch ist es dem Verf. hier nicht gelungen, ein solches von klarer Satzconstruction, wie etwa Nr. 567, zu finden.

Zwar stellt das Thema von Schubert's Bdur-Sonate, Satz IV, fast denselben Modulationssatz dar, aber von Moll zu Dur. Eine gewisse Verwandtschaft hiermit, wenn auch bei viel grösserer Einfachheit, zeigt das Rondo der Mozart'schen Bdur-Sonate:

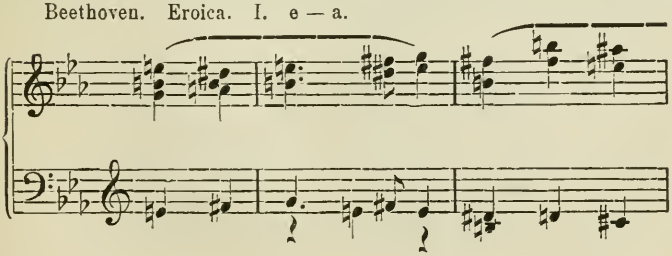
566.

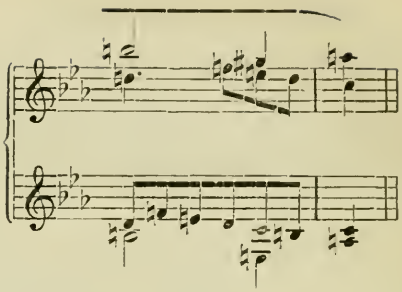


Erster Verwandtschaftsgrad.

Beethoven. Eroica. I. e — a.

567.





Verbindungen so nahe verwandter Tonarten durch Modulationssatz sind natürlich alltäglich. Wir haben hier ein in jeder Beziehung besonders ausgezeichnetes Beispiel gewählt.

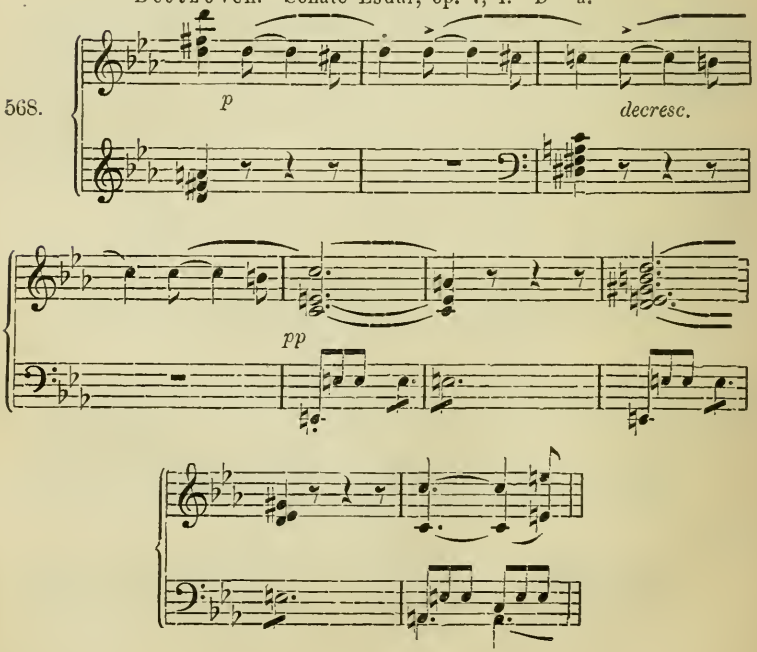
Von Dur zu Moll.

Quintenzirkel.

Erster Verwandtschaftsgrad.

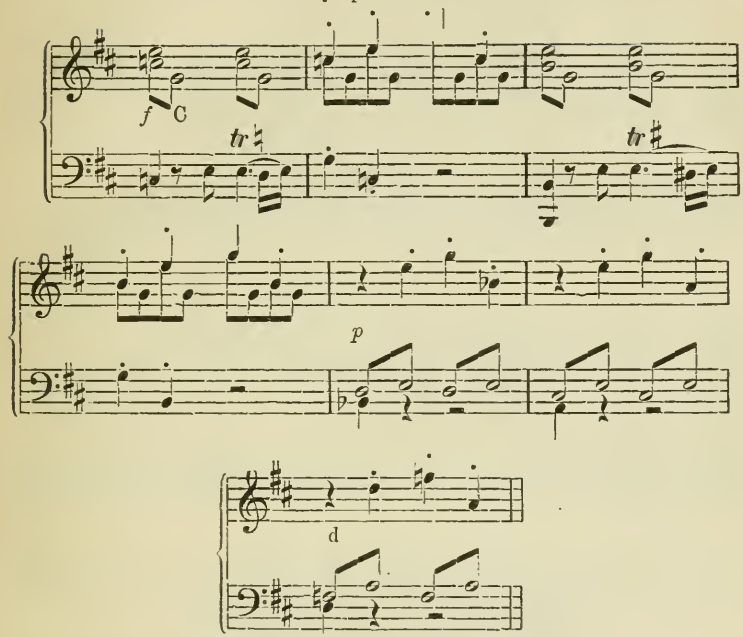
Beethoven. Sonate Esdur, op. 7, I. D — a.

568.



Zweiter Verwandtschaftsgrad.

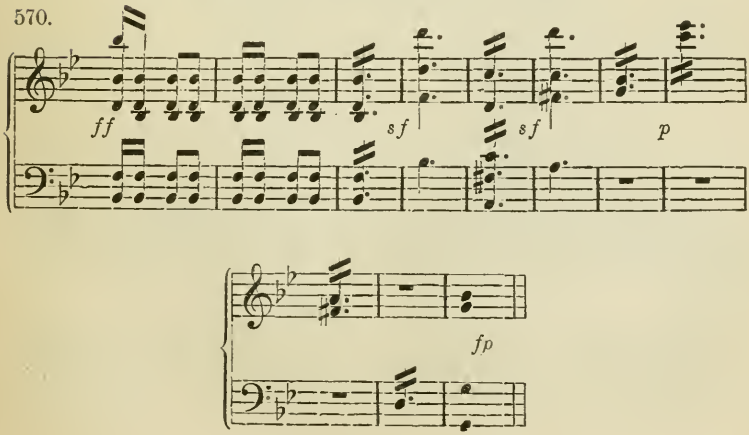
569. Beethoven. Zweite Symphonie IV.



Dritter Verwandtschaftsgrad.

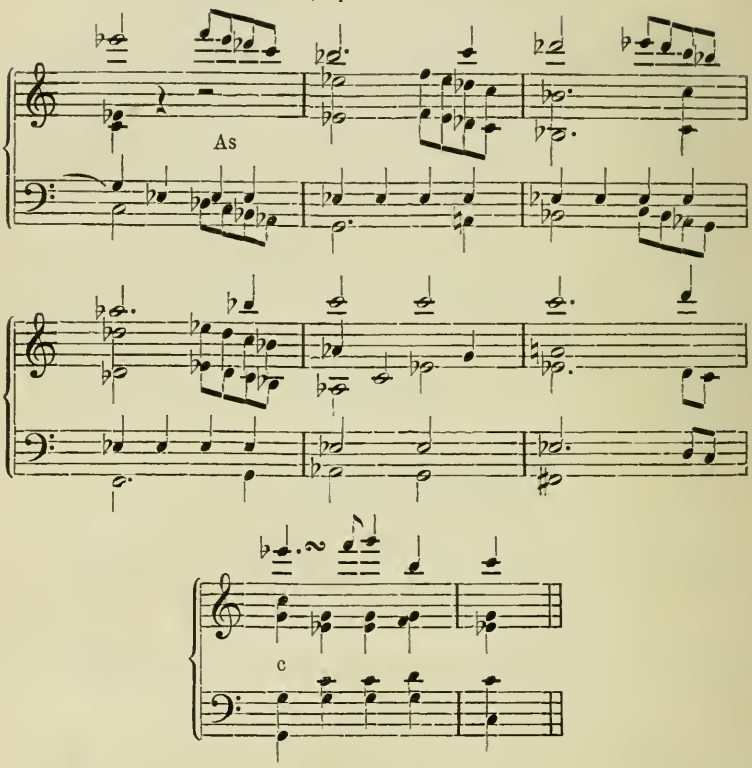
Beethoven. Fdur-Quartett op. 59. B—g.

570.



Vierter Verwandtschaftsgrad.

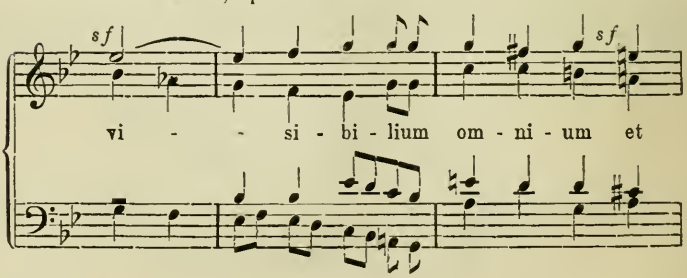
571, Beethoven. Quintett, op. 29. As – c.

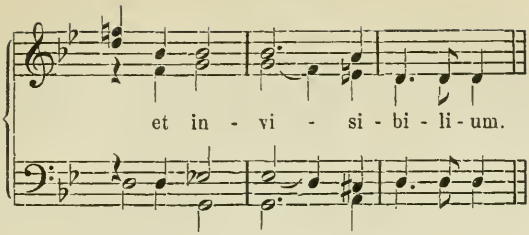


Fünfter Verwandtschaftsgrad.

Beethoven. Messe, op. 123. Es – d.

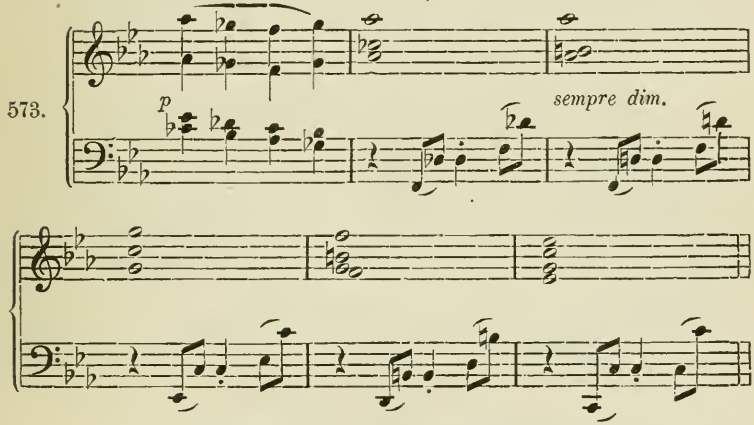
572.





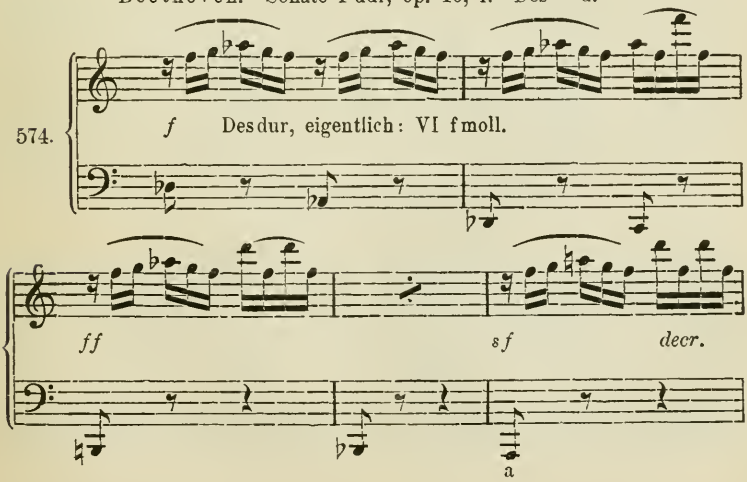
Sechster Verwandtschaftsgrad.

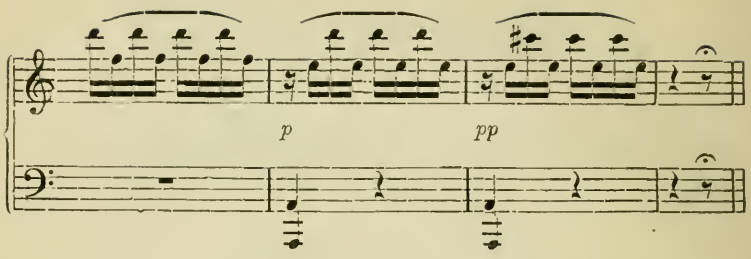
Beethoven. Sonate: Les adieux, l'absence et le retour. I. Ges—c.



Siebenter Verwandtschaftsgrad.

Beethoven. Sonate Fdur, op. 10, I. Des — d.



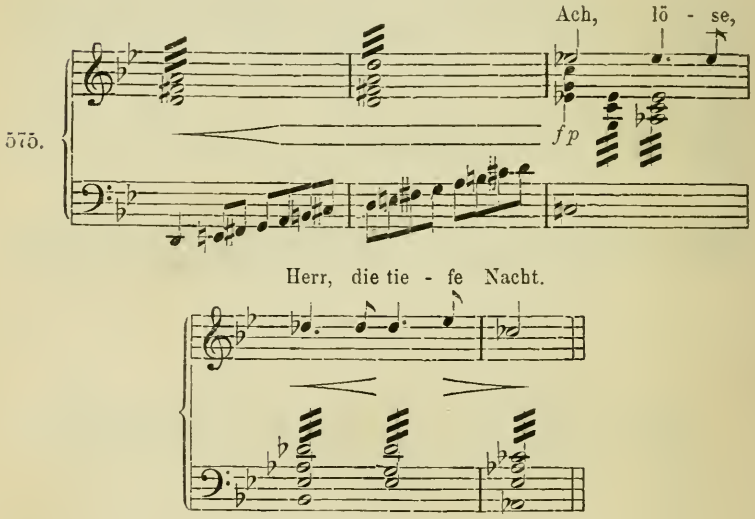


Quartenzirkel.

Sechster Verwandtschaftsgrad.

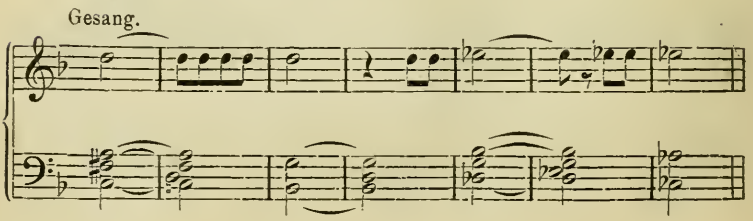
Wagner. Rienzi. Arie „Allmächtiger Vater!“ D — as.

575.



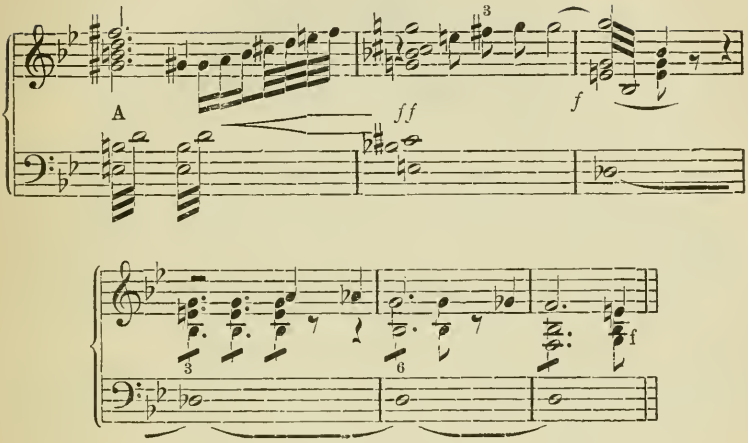
Fünfter Verwandtschaftsgrad.

576. Meyerbeer. Dinorah, Nr. 10. G — as.



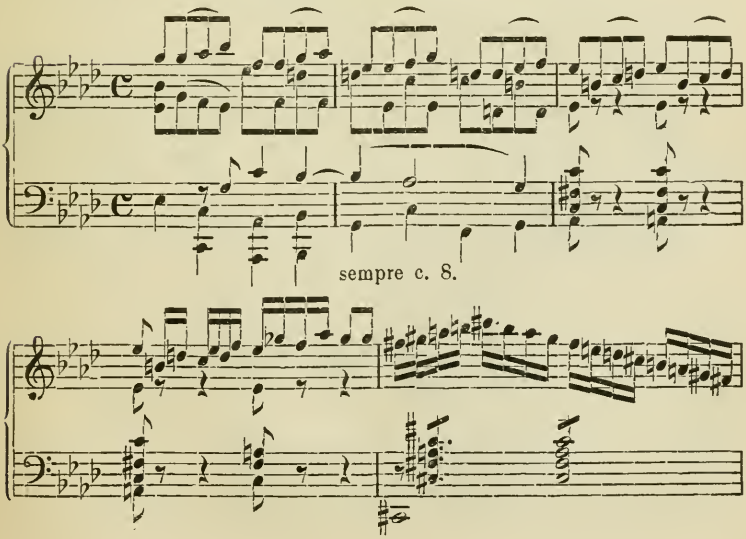
Vierter Verwandtschaftsgrad.

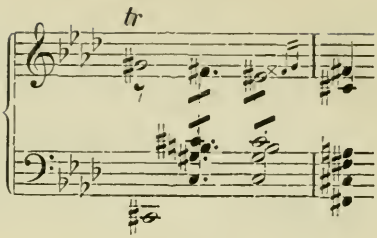
577. Wagner. Tannhäuser. Nachtrag. A — f.



Dritter Verwandtschaftsgrad.

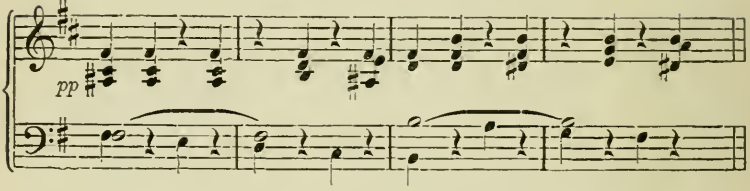
578. Mozart. Fantasie Fmoll für 4 Hände. Es — fis = ges.





Zweiter Verwandtschaftsgrad.

579. Beethoven. Zweite Symphonie. IV. Fis — e.

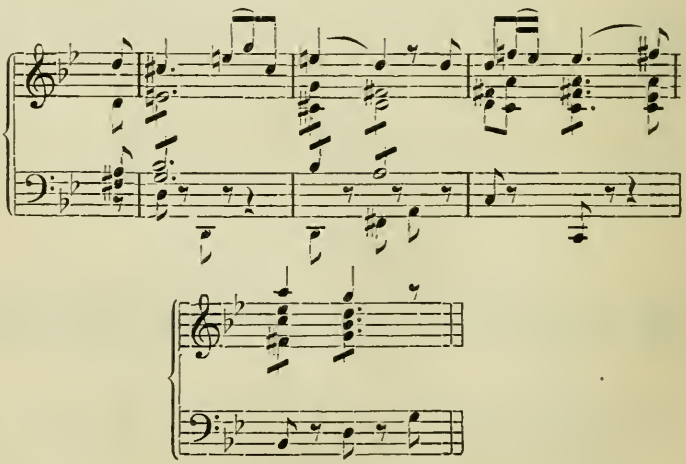


Jedoch ist Fisdur hier entschieden Dominante, und der Modulationssatz zu vorliegendem Zwecke willkürlich abgekürzt.

Erster Verwandtschaftsgrad.

Mozart. Gmoll-Quintett IV. D — g.

580.



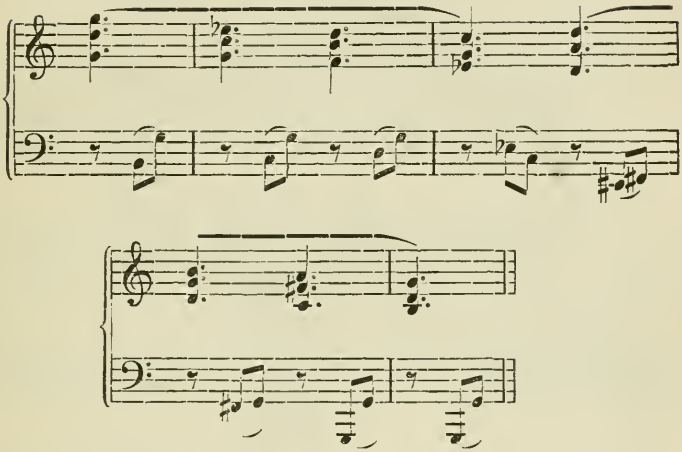
Von Moll zu Dur.

Quintenzirkel.

Erster Verwandtschaftsgrad.

Beethoven. Sonate Cdur, op. 2. c — G.

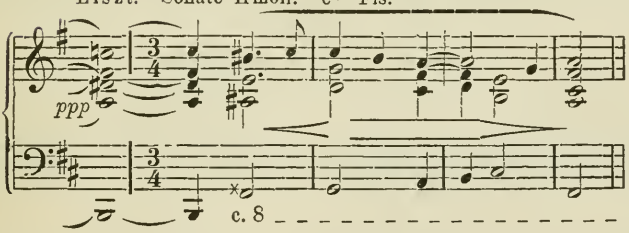
581.



Zweiter Verwandtschaftsgrad.

Liszt. Sonate Hmoll. e — Fis.

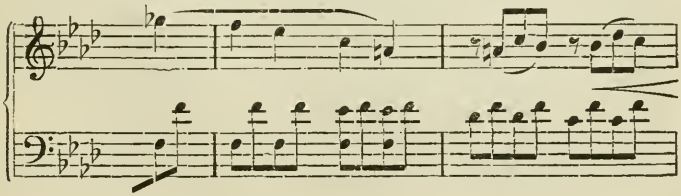
582.

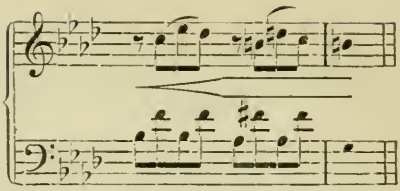


Dritter Verwandtschaftsgrad.

Beethoven. Sonate Fmoll, op. 2. I. b — G, (eigentlich Oberdominante c moll).

583.

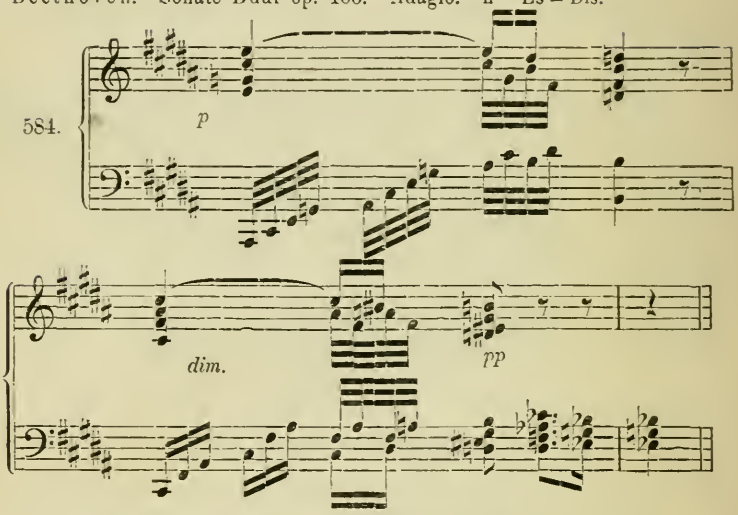




Vierter Verwandtschaftsgrad.

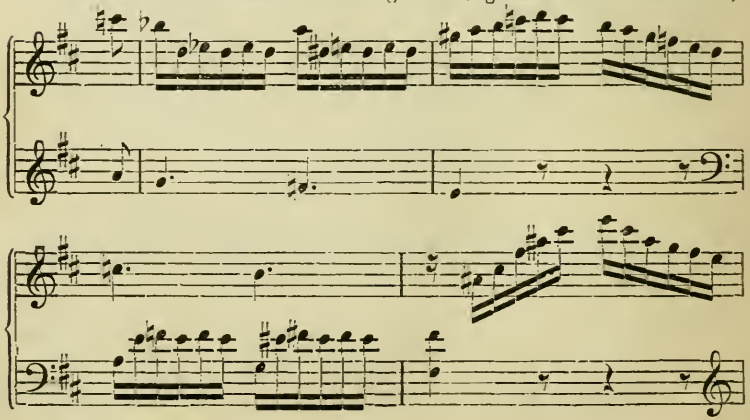
Beethoven. Sonate Bdur op. 106. Adagio. h — Es = Dis.

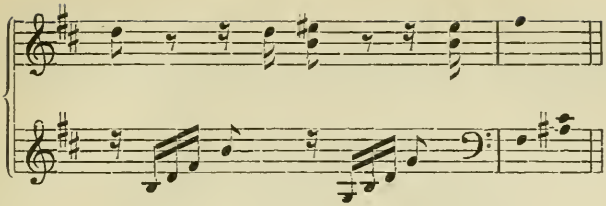
584.



Fünfter Verwandtschaftsgrad.

585. Mozart. Sonate Ddur I. g — Fis (eigentlich Oberdominante h).



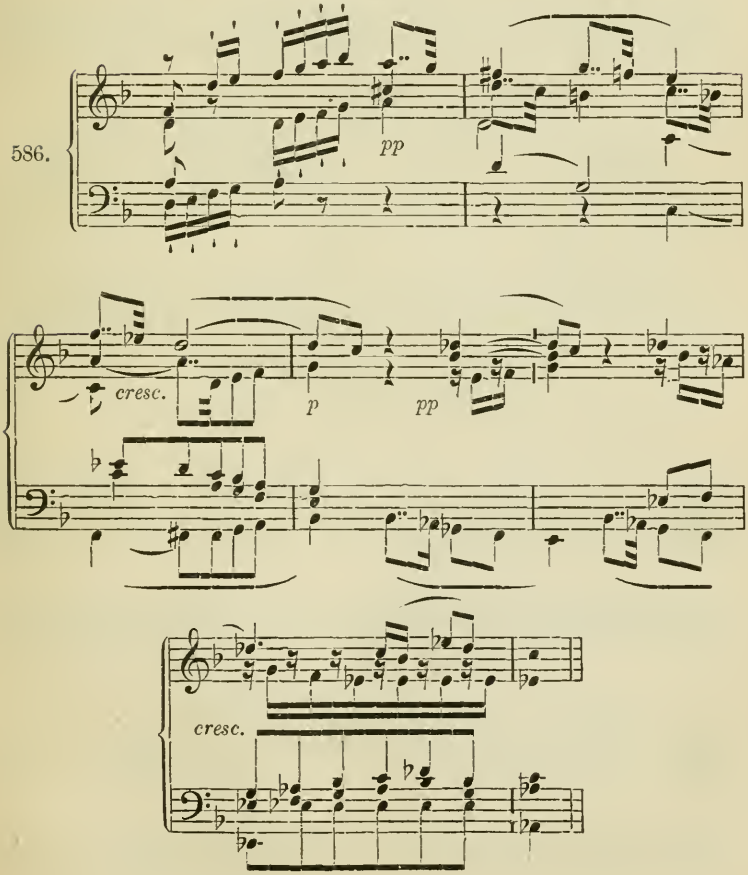


Quartenzirkel.

Sechster Verwandtschaftsgrad.

Beethoven. Quintett op. 29. III. d — As.

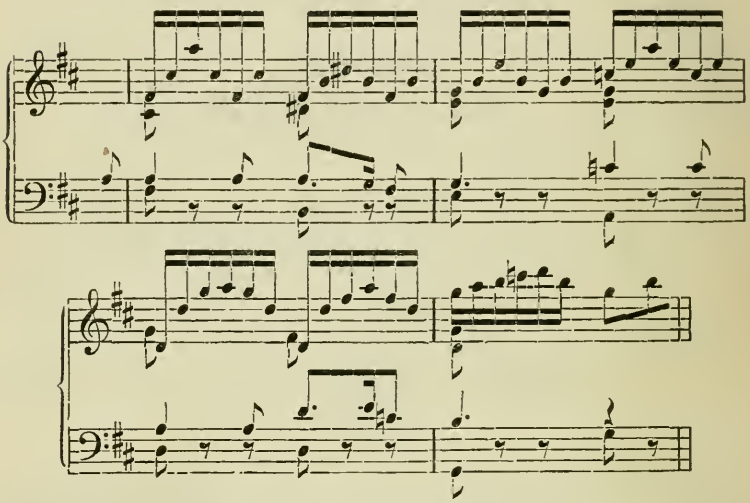
586.



Eine grosse Doppelperiode von gleicher Modulation bilden die ersten 16 Takte von Beethoven's Trauermarsch, der von asmoll nach Doppel-Esdur (geschrieben Ddur) modulirt.

Fünfter Verwandtschaftsgrad.

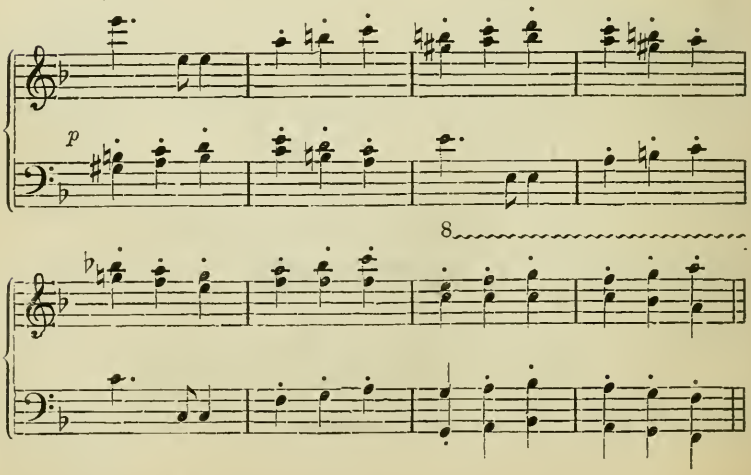
587. Mozart. Don Juan. Ständchen. fis — G.



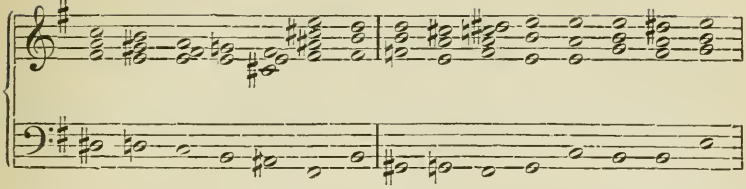
Vierter Verwandtschaftsgrad.

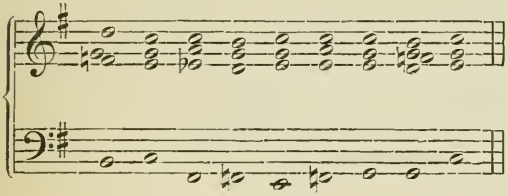
588. Beethoven. Neunte Symphonie. Scherzo. a — F.

Vivace.



589. Bach. Matthäus-Passion, Nr. 18. e — C.

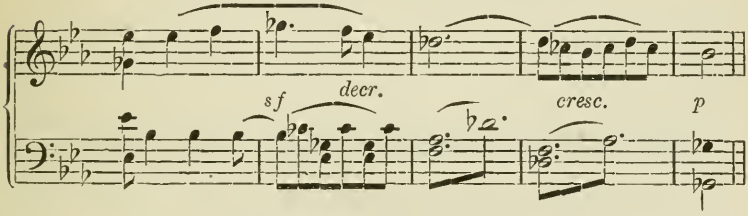




Hier ist ein ganzes Accompagnement-Recitativ als zusammengesetzter Modulations-Satz aufgefasst, dessen beide ersten Abschnitte bereits Nr. 535 gegeben wurden.

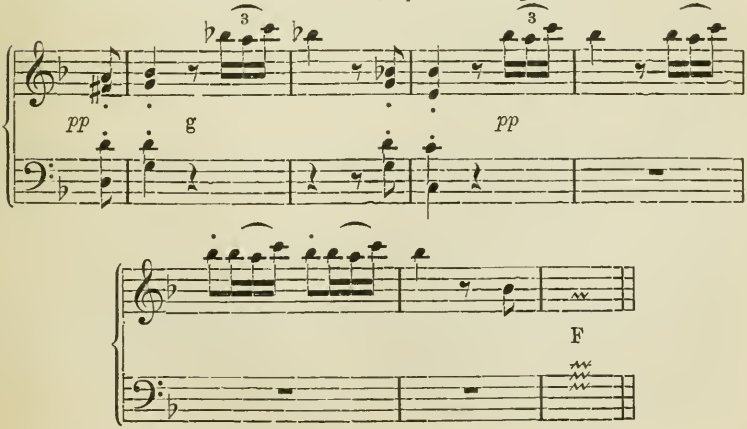
Dritter Verwandtschaftsgrad

590. Beethoven. Eroica. I. es — Ges.



Zweiter Verwandtschaftsgrad.

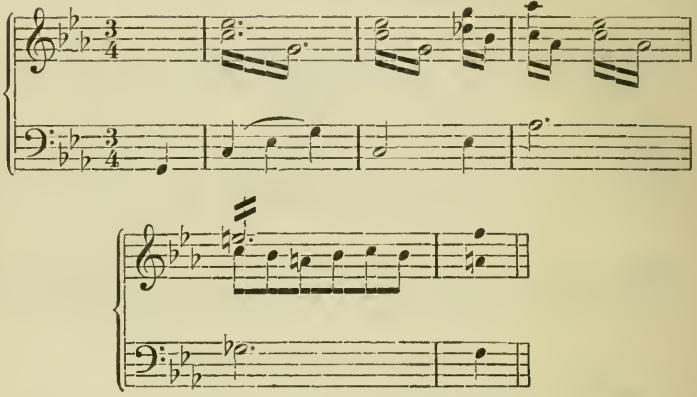
591. Beethoven. Sonate Fdur, op. 10. I. g — F.



Erster Verwandtschaftsgrad.

Beethoven. Eroica. I. c — F, eigentlich Oberdominante von B.

592.



§. 24.

Der Vermittelungssatz der Sonatenform.

Der Vermittelungssatz ist bekanntlich im ersten Theile Modulationssatz; er modulirt aber auch in der Reprise häufig.

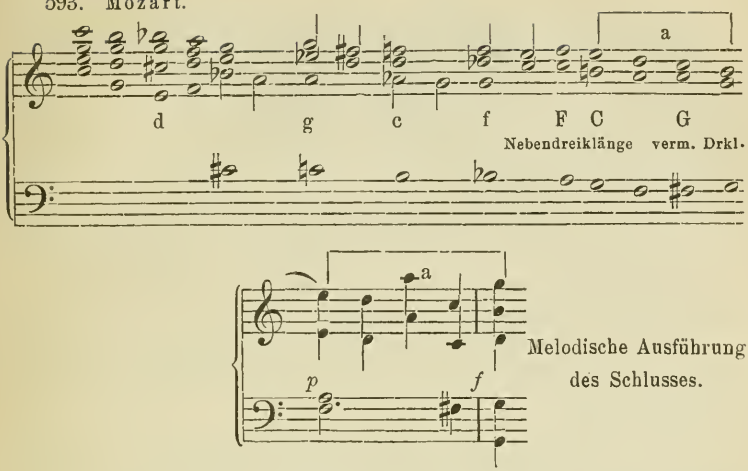
Fasst man den Begriff der Wechsel-Dominante so, dass sie die Dominante ist, mittelst deren der Wechsel der Tonart in der Sonate vollzogen wird, so würde sich derselbe auch auf Dominanten der Parallele und anderer Tonarten beziehen. Doch ist es einmal hergebracht, diesen Begriff auf die Dominante der Dominante zu beschränken.

In diesem Sinne ist die Modulation in die Wechsel-Dominante in Dursätzen regelmässig.

Dursätze.

In Mozart's Cdur-Symphonie setzt der Vermittelungssatz nach der grossen Fermate als Nachsatz ein, modulirt über dmoll, gmoll, cmoll, fmoll — Fdur und 3 Neben-Dreiklänge von Cdur mit dem verminderten Dreiklang fis - a - c nach Gdur.

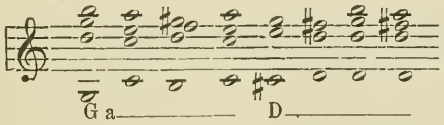
593. Mozart.



Da das kurze Viertel **fis** des Basses eigentlich nur als chromatischer Durchgang in's Ohr fällt, so erscheint auch dieses Gdur nur als Oberdominante von Cdur. Es stellt sich aber sofort als eigentliches Gdur fest, ergreift den Neben-Dreiklang der zweiten Stufe (Unterdominante) und gewinnt abermals durch einen einzigen verminderten Dreiklang die Wechsel-Dominante Ddur, die also als Oberdominante von Gdur erscheint, und durch längere Halbschlussformel Gdur diesen Charakter bestätigt.

Mozart.

594.

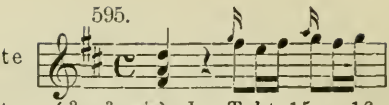


Die Quintenzirkel-Modulation geschieht hier also zweimal auf dieselbe Art, durch Vermittelung des Neben-Dreiklanges der zweiten Stufe: **f - a - d, fis - a - c, g - h - (d); — c - e - a, cis - e - g, d - fis - (a).**

Dieses graziöse, anmuthig leichte Verfahren, über den Neben-Dreiklang II durch kurze Dissonanz in die Oberdominante zu führen, begegnet uns häufig. Beispiele, deren Zergliederung dem freundlichen Leser überlassen bleibe, finden sich z. B. in Mozart:

Bdur-Sonate. (Thema siehe Nr. 566) I. Takt 17—18. Reprise, Takt 20 — 21. II. (Andante) Takt 11 — 12.

595.

D dur-Sonate  I. Takt 12—13.

B dur-Sonate. ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$) I. Takt 15 — 16.

F dur-Sonate. ($\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$. $\frac{3}{8}$) II. Takt 29 — 32 und an der entsprechenden Stelle der Reprise.

Bei Mozart häufig.

Beethoven: G dur-Sonate, op. 14, 2, I. Takt 14 bis D dur, Takt 18 bis A dur.

F moll-Sonate, op. 2, 1, I. Takt 15, von dem bereits erreichten As dur nach dessen Dominante.

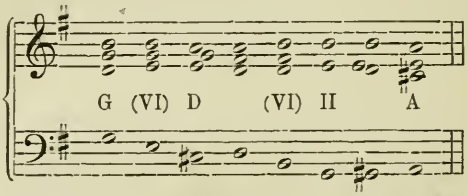
G moll-Sonatine, op. 49, Nr. 1, I. Auf ähnliche Art von B dur nach F dur, welches dadurch den Charakter der Oberdominante von B dur bewahrt.

G dur-Sonatine, op. 49, Nr. 2, I. Takt 13 — 15. III, Takt 26 — 28 modulirt ebenso von Oberdominante in Wechsel-Dominante, hat aber freilich nicht Sonaten-, sondern zweite Rondoform.

Bei Beethoven selten.

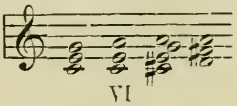
Etwas ausführlicher bildet Haydn's G dur-Symphonie „mit dem Paukenschlag" die Modulation in die Wechsel-Dominante, ohne im Wesentlichen über die vorige hinauszugehen.

Haydn.

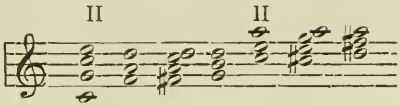
596. 

Hier werden schon die Parallel-Dreiklänge, die Mozart im erstangeführten Falle überspringt, — (den Satz dadurch schwungvoller und leichter machend) — als Vermittler gebraucht. Doch sind dieselben auch geeignet, ohne Neben-Unterdominanten den Uebergang in die Wechsel-Dominante zu vollziehen.

Dieses Verfahren erscheint als das harmonisch kürzeste (seine rhythmisch-melodische Ausführung kann natürlich von beliebiger Zeitlänge sein, da es sich hier nur um harmonisch-logische Verhältnisse handelt); — es liegt ihm folgende Formel zu Grunde:

597. 

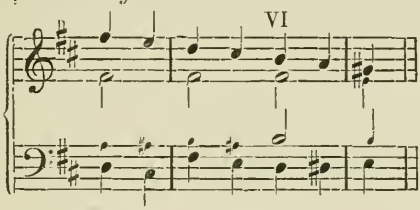
während dem erstbesprochenen Falle

598. 

zu Grunde liegt, worin derselbe Uebergang, durch Neben-Dreiklang II, in der Dominante wiederholt wird.

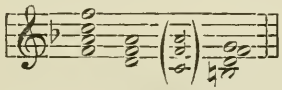
Das zweite kürzere Verfahren (Nr. 597) zeigt z. B. der vierte Satz von Beethoven's Ddur-Symphonie:

Beethoven. *Allegro molto.*

599. 

sowie der erste der Pastoral-Symphonie, welcher in den Wechsel-Dominant-Septimen-Accord führt:

Beethoven.

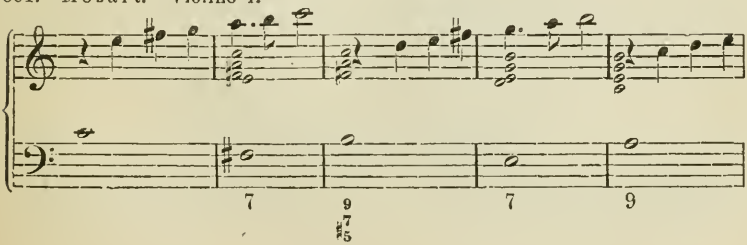
600. 

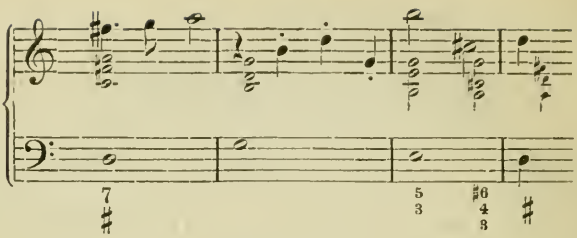
und wendet Beethoven überhaupt häufiger an, als das erste (Nr. 593).

Indessen ist bekanntlich das ausführlichste Verfahren in der grossen Sonate das vorherrschende. Dieses Verfahren bildet in der Wechsel-Dominante eine förmliche Cadenz, oder erweitert die einzelnen Momente der Modulation.

Der Vermittelungssatz von Mozart's Cdur-Symphonie IV diene als erstes Beispiel:

601. Mozart. Violino I.



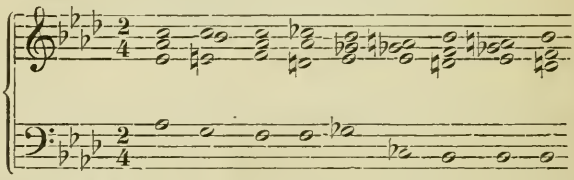


Hier wird das erste Cdur als Neben-Dreiklang in Emoll genommen, dem der Nebenseptimen-Accord II folgt, dieser führt in den Nebennonen-Accord **h - d - fis - a - c** — der, da emoll durch das **d** bereits ausgeschlossen, Gdur angehört, — in dieser Tonart folgen dann noch Nebenseptimen-Accord VI, Nebennonen-Accord II, Dominant-Accord, tonischer Dreiklang, emoll-Accord, der vorigen Tonart als Neben-Accord VI, der folgenden als Neben-Accord II angehörig, worauf: Dominant-Accord und Dreiklang Ddur = Wechsel-Dominante. Der ganze Satz ist eine Sequenz, die man bei Mozart und Haydn häufig, bei Beethoven selten findet.

Im Andante der Esdur-Symphonie desselben Meisters gestaltet sich der Vermittelungssatz in ausführlicher Modulation so:

Mozart.

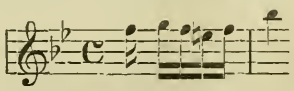
602.



Förmliche Modulation durch Dominant-Accord in die Parallele (f), von da ebenso durch verminderten Septimen-Accord nach es, wo dann mit dem übermässigen Sext-Accord die Oberdominante gewonnen und durch den Terzdecimen-Accord befestigt wird. Hier erscheint also wieder die Wechsel-Dominante gleich bei ihrem Eintritt als Oberdominante.

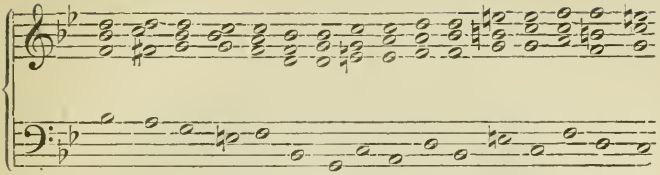
Auch in dem mehrfach angeführten, als Bdur-Sonate

603.



bekannten Divertimento geht Mozart ausführlicher zu Werke.

604. Mozart.

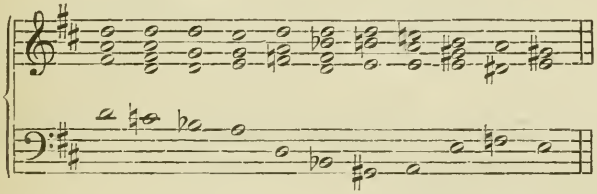


Hier wird erst über die Parallele (gmoll) durch vollständigen Septimen-Accord nach Fdur modulirt, diese Modulation wiederholt, und durch eine Reihe von Neben-Dreiklängen nach Cdur (der Wechsel-Dominante) geführt. (Bemerkenswerth ist die sich aus der Sequenz ergebende Fortschreitung Bdur — emoll.)

In der Ddur-Symphonie I macht Beethoven einen anziehenden und bedeutsamen Umweg über die gleichnamige Moll-Tonart nach der Oberdominante in Moll (amoll) auf deren Oberdominante (Wechsel-Dominante) dann mit dem übermässigen Sext-Accord Halbschluss bildend.

Beethoven.

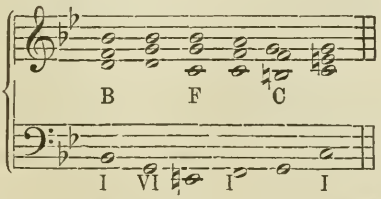
605.



Ganz ohne vermittelnden Neben-Accord gewinnt Beethoven in grösster Kürze die Wechsel-Dominante in der Pastorale II, nachdem er freilich die Oberdominante durch solche Vermittelung erreicht hat. Doch ist auch diese Vermittelung rhythmisch so gestellt, dass sie als solche kaum in's Ohr fällt und angezweifelt werden darf.

Beethoven.

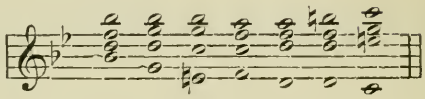
606.



In der Bdur-Symphonie, Finale, geschieht die Modulation auf fast dieselbe Art, doch ist der entscheidende dissonirende Haupt-Accord

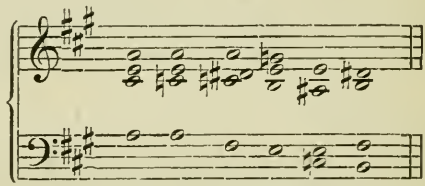
durch das einzige Achtel des einzigen Tones h vertreten, und sind beide Neben-Dreiklänge in Anwendung:

Beethoven.

607. 

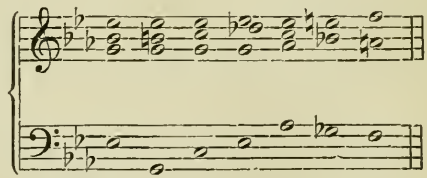
Im zweiten Satz der D dur-Symphonie geschieht die Modulation ohne Neben-Dreiklänge, aber mit Hülfe des Mollgeschlechts, indem von A dur über a moll nach e moll, von da mit dem übermässigen Sext-Accord nach der Wechsel-Dominante modulirt wird.

Beethoven. *Larghetto.*

608. 

In der Eroica I nimmt die Modulation ihren Weg über die Parallele (mit dem übermässigen Dreiklang) und die förmlich eingeführte Unterdominante, As, mit dem übermässigen Sext-Accord in die Wechsel-Dominante.

Beethoven.

609. 

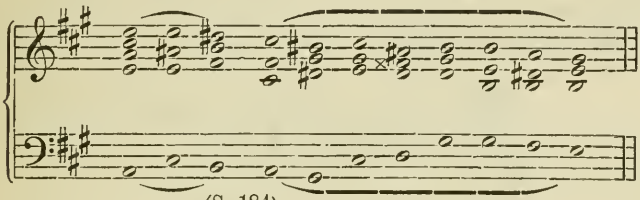
Bekannt ist (Harmonielehre, S. 178), dass der übermässige Sext-Accord fast immer in eine Oberdominante, sehr selten in eine Tonica führt. Das F dur erscheint also hier sofort als Oberdominante von B dur.

Selbstverständlich ist auch eine sich mehr in Sprüngen bewegende Modulation im Vermittelungssatz nicht ausgeschlossen.

Hier sind zwei der interessantesten Vermittelungssätze Beethoven's anzuführen.

In der Adur-Symphonie wird mit einem Sprunge durch den verminderten Dreiklang **ais-cis-e** Hdur erreicht, es knüpft sich aber hieran ein Modulationssatz von bezaubernder Melodik, der von cismoll über gismoll nach Edur führt, wo dann der Seitensatz eintritt.

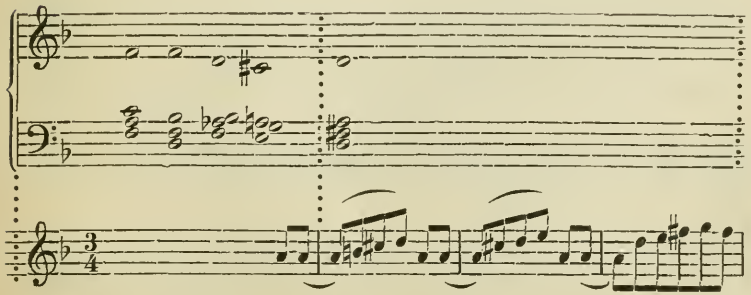
610. Beethoven.

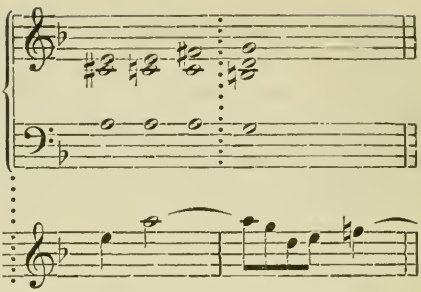


(S. 184)

In der Fdur-Symphonie erfolgt die Modulation in die Wechsel-Dominante erst unter dem bereits eingetretenen zweiten Thema, welches, obwohl in Cdur, doch in Ddur anfängt. Der Vermittelungssatz führt von Fdur in den Dominant-Accord von Esdur und erreicht von diesem mit einem Sprunge durch Trugfortschreitung (Vgl. Nr. 358) Ddur, wo das zweite Thema eintritt, in dieser Tonart einen Vordersatz bildend, in dessen Nachsatz erst die Modulation in die Wechsel-Dominante, Gdur, und von dieser in die Dominante, Cdur, fällt.

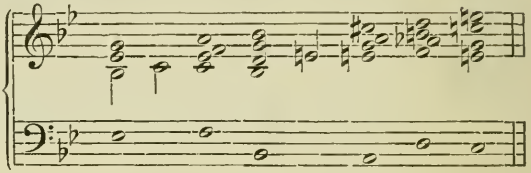
611. Beethoven.





Auch die B dur - Symphonie I erreicht die Wechsel - Dominante durch Modulations-Sprünge:

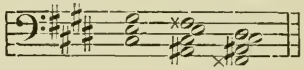
612. Beethoven.



Mollsätze.

Als harmonisch kürzester Weg in Moll ist wohl der zu bezeichnen, den Beethoven in der Cis moll-Sonate III einschlägt:

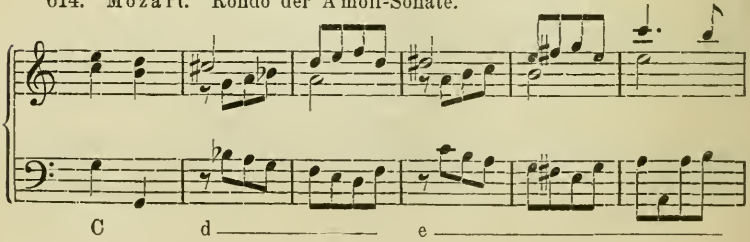
613.



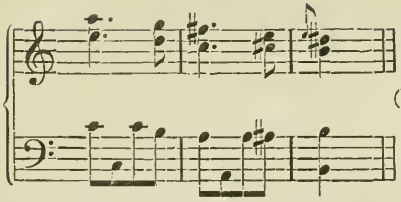
wobei aber gar nicht in die Wechsel - Dominante modulirt, sondern diese nur durch den Septimen-Accord der Oberdominante vertreten wird. Hier bilden die obigen drei Accorde wirklich den ganzen Vermittelungssatz.

Auch die Modulation über den Neben-Dreiklang II findet sich in ausführlicheren Vermittelungssätzen, wie ihr z. B. in der anzuführenden Stelle von Mozart eine längere Entwickelung der Modulation vorangeht.

614. Mozart. Rondo der A moll-Sonate.



Nbdrklg. II.

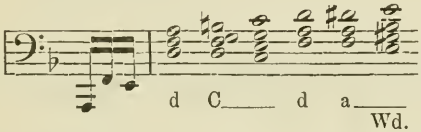


(Vgl. Nr. 593, 595).

Ebenso kurz gefasst, aber lang vorbereitet, ist der Uebergang in die Wechsel-Dominante mit dem übermässigen Sext-Accord, den Beethoven in der Dmoll-Sonate III ausführt.

Beethoven.

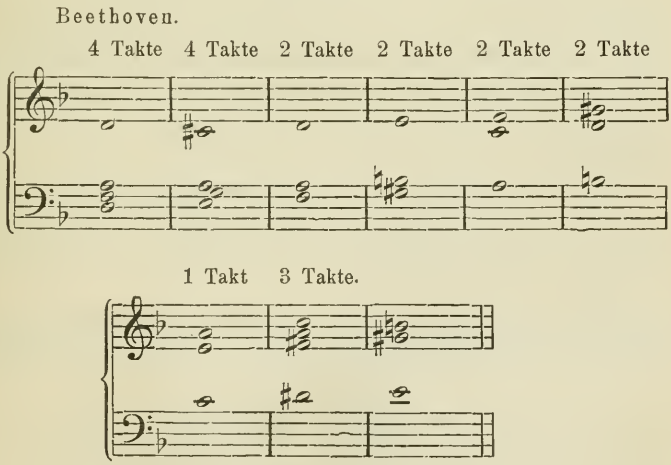
615.



Stetiger und ausführlicher entwickelt sich die Modulation in den meisten Sonatensätzen, z. B. in Beethoven's Dmoll-Sonate I:

Beethoven.

616.

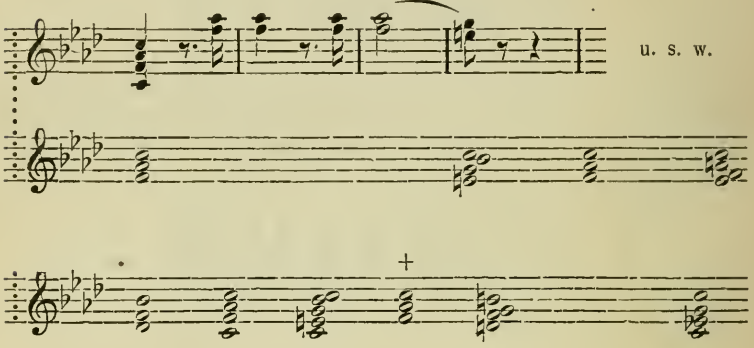


Hier folgt auf dmoll unmittelbar eine Reihe von Sext-Accorden, die sämmtlich amoll angehören, worauf der verminderte Septimen-Accord dis - fis - a - c in die Wechsel - Dominante führt. Auf dieser

bildet sich dann ein längerer Orgelpunkt, den Einige zum Vermittelungssatz, der Verf. zum Seitenzatz zählt.

Dem Vermittelungssatze des Finales der Fmoll-Sonate, op. 57 (Appassionata) liegt dagegen folgende Accord-Verbindung zu Grunde:

617. Beethoven.

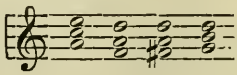


4 Takte. 4 Takte beherrschend

die erst in fmoll bis + einen vollständigen Satz bildet, dann den Dominantseptimen-Accord von cmoll ergreift und auflöst, also, mit Ausnahme dieser einen nächstliegenden Modulation in die Oberdominante, gar nicht modulirt. An den Vermittelungssatz reiht sich dann der Seitensatz, mit dem Neben-Dreiklang der erniedrigten Secunde (**f-as-des**) beginnend.

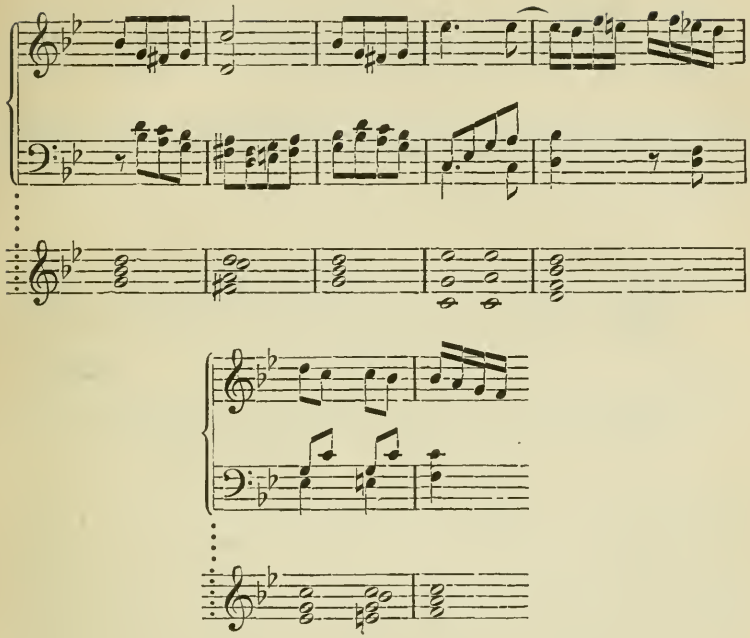
Regelmässig aber richtet sich die Modulation in Mollsätzen nicht in die Moll-Oberdominante, sondern in die Dur-Parallele, die Oberdominante dieser ist mithin ihr erster Zielpunkt. (S. Formenlehre, S. 120.)

Auch hier erweist sich die Unterdominante als geeigneter Vermittler,

618. 

insofern die Unterdominante der Moll-Haupttonart in der Parallele Vertreter der Unterdominante ist.

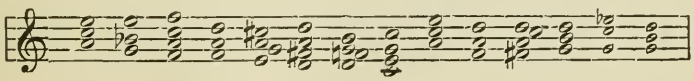
619. Beethoven. Gmollsonatine.



Der Zielpunkt der Modulation ist Fdur: im vierten Takte wird über die Unterdominante (cmoll) durch verminderten Dreiklang (im Durchgang) Bdur erreicht, dann abermals über cmoll durch Dominant-Septimen-Accord (**c-e-g-b**) Fdur. Das zweite Mal ist cmoll Neben-Dreiklang II, Vertreter der Unterdominante in Bdur.

Aehnlich, aber etwas ausführlicher, verfährt Mozart in der Amoll-Sonate I:

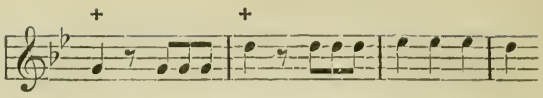
620.



Hier wird Fdur durch Modulation erreicht, dann über dmoll nach Cdur, von Cdur durch Vermittelung beider Neben-Dreiklänge nach Gdur modulirt. Es schliesst sich ein Orgelpunkt cmoll an.

In dem kleinen Gdur-Moll-Duo, wo das Thema des sonatenförmigen Satzes

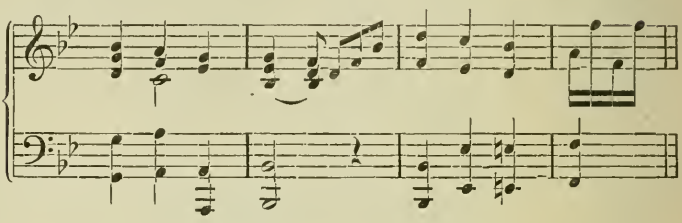
621.



zweimal nicht über die Halbschluss-Bildung hinauskommt, bildet folgender kleine Modulationssatz den energischen Uebergang in die Dominante der neuen Tonart.

Mozart. Sonate Gmoll.

622.

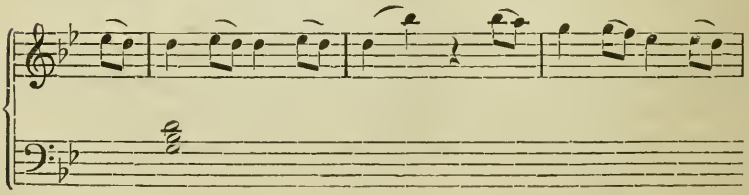


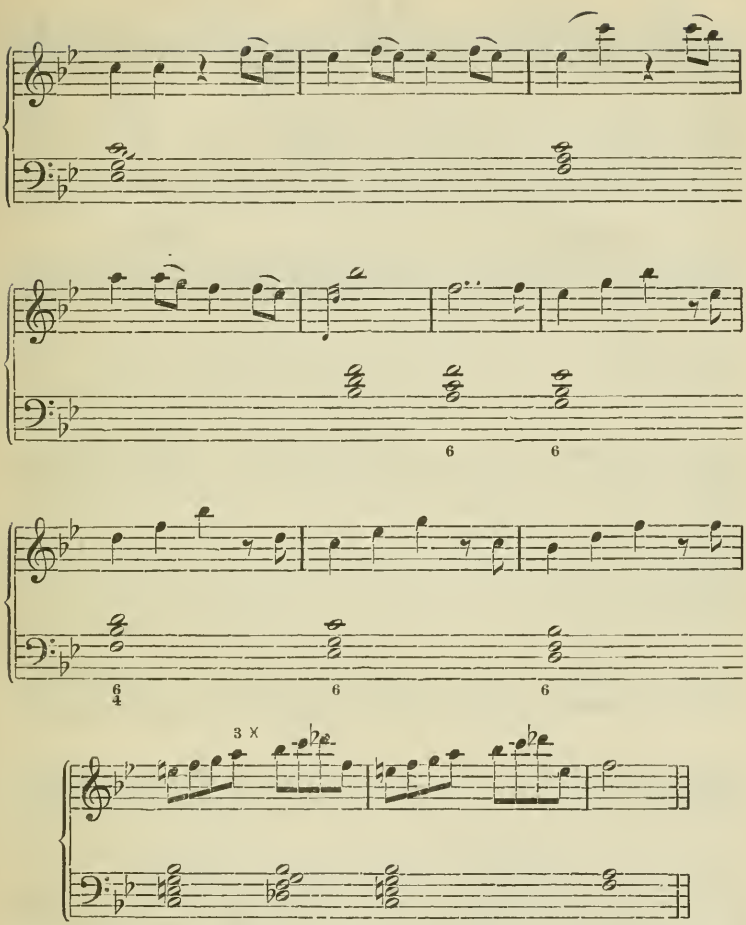
Es giebt auch Fälle, in denen die Vermittelung durch einen einen einzigen Accord geschieht, wie im Finale von Mozart's Cmoll-Sonate (Rondo fünfter Form), wo der Accord **b-d-f-as** nebst Fermate den ganzen Vermittelungssatz vertritt, oder die Vermittelung ganz ausfällt, wie in Beethoven's kleiner Cmoll-Sonate, op. 10, I, Finale, wo nach dem Halbschluss auf der Oberdominante, **g-h-d**, sofort der Seitensatz in Esdur eintritt.

Umfassendere Modulationen in die Parallele zeigen der erste und letzte Satz von Mozart's Gmoll-Symphonie.

Im ersten Satz beginnt der Vermittelungssatz als Nachsatz in g, bildet sofort Cadenz in B, um dann durch fünf Sext-Accorde dieser Tonart in den Dominant-Accord von Fdur zu führen, welches hier im gemischten Geschlecht, mit Moll-Unterdominante, auftritt.

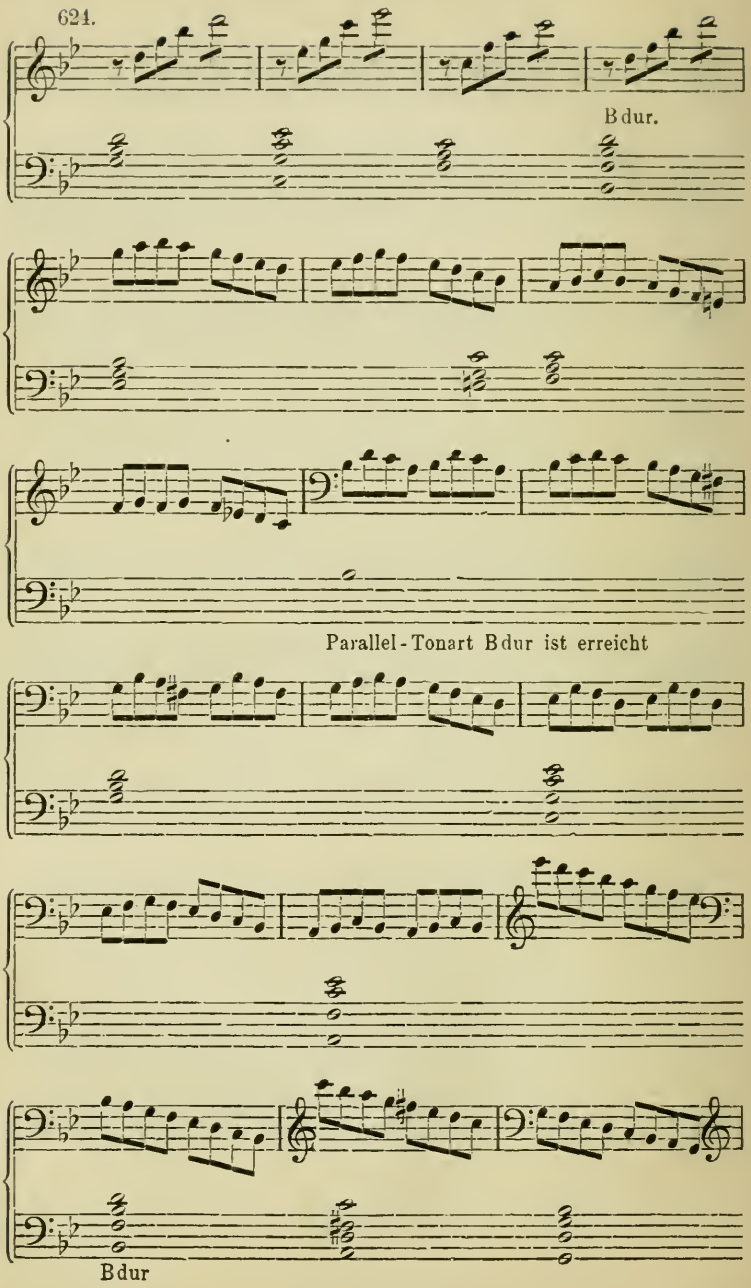
623. Mozart.

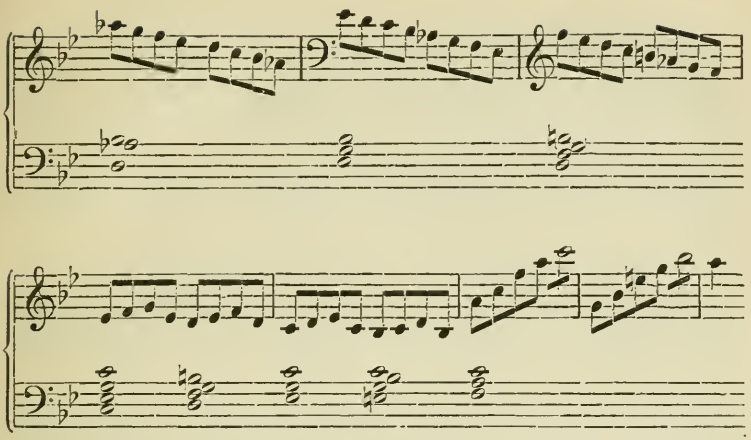




Dieser Modulationssatz zählt zu denjenigen, welche ein neues Thema einschliessen, wenigstens den Ansatz zu einem solchen, der hier im achten Takt beginnt. Im letzten Satz derselben Symphonie wird erst die Parallel-Tonart dreimal erreicht und dann über gmoll, Esdur, cmoll durch förmliche Modulationen in die Dominante der Parallele geleitet:

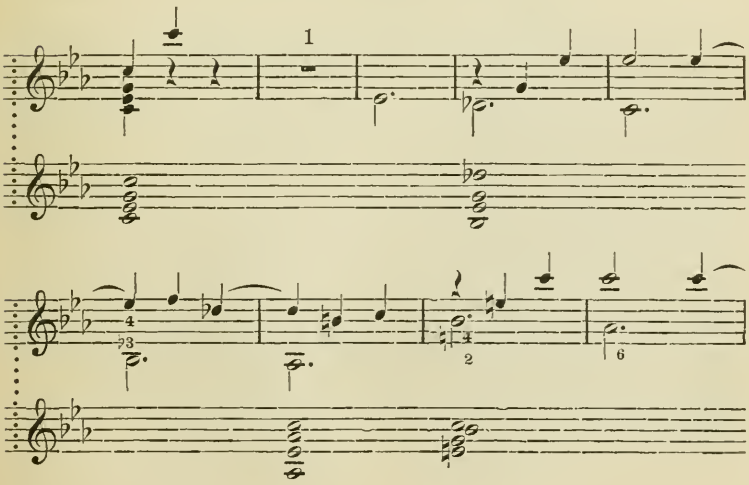
624.

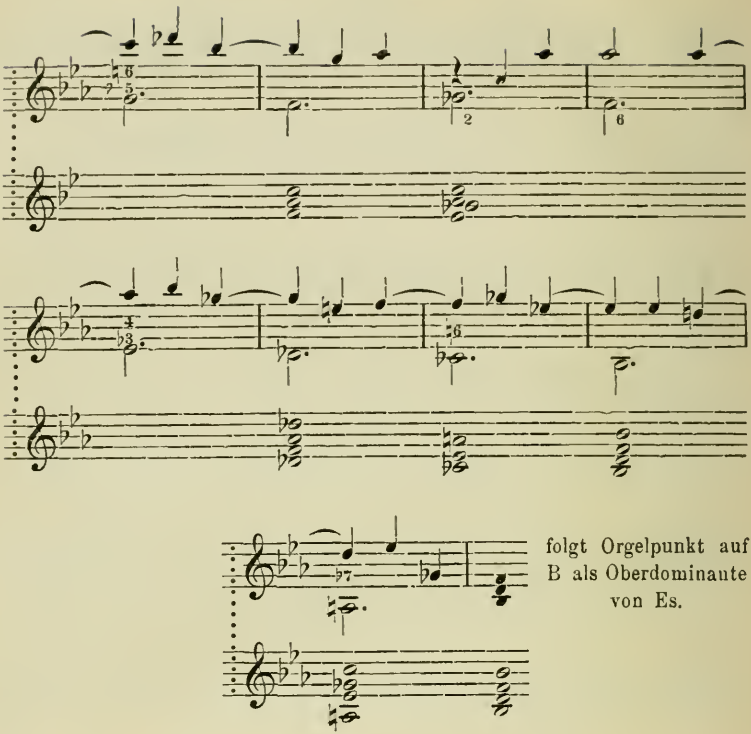




In Beethoven's Werken gestaltet sich zwar im Allgemeinen die Modulation reicher, der Satz voller, das Colorit gesättigter, doch bedingt die besondere Aufgabe nicht selten eine sehr mafsvolle Modulation des Vermittelungssatzes. Es folgen hier noch einige Beispiele aus den verschiedenen Perioden seines unermesslich reichen Schaffens.

625. Beethoven. Sonate cmoll, op. 10, Nr. 1.



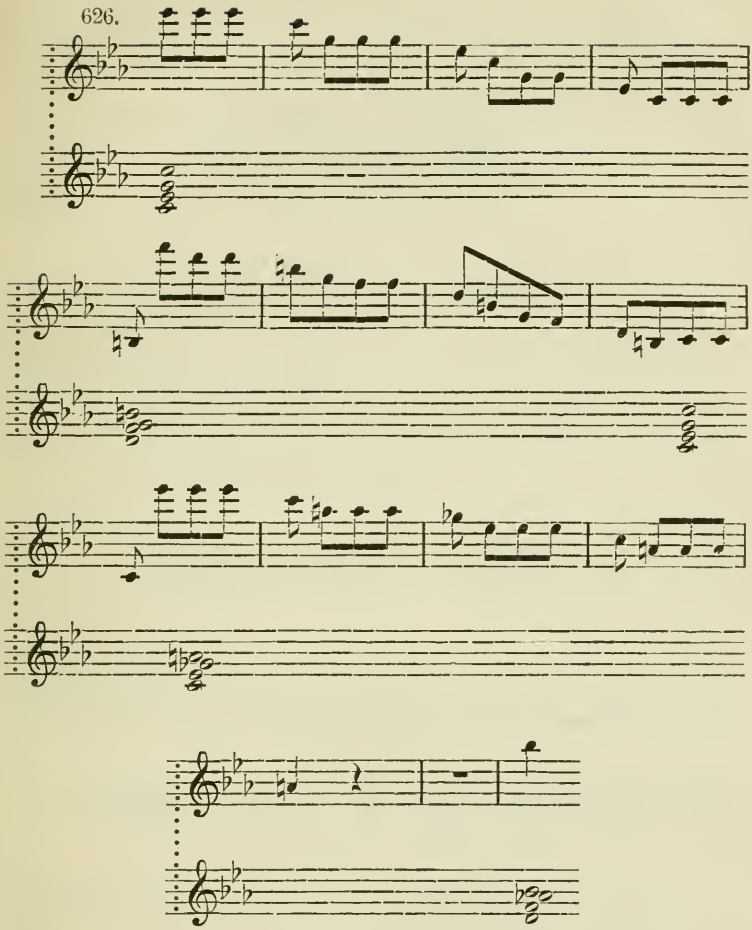


folgt Orgelpunkt auf B als Oberdominante von Es.

Dieses Beispiel aus der Cmoll-Sonate, op. 10 Nr. 1, möge zugleich zur Veranschaulichung des hier gewählten Verfahrens beim harmonischen Auszug dienen. Es werden dabei nämlich unmittelbare Wiederholungen der Modulationen und Accord-Verbindungen übergangen, wie hier z. B. der Takte 4—5 und 6—7, 8—9 und 10—11, 12—13 und 14—15, sowie auch vorübergehende Schein- und Orgelpunkt-Modulationen.

Sehr kurz, ähnlich wie in der Cismoll-Sonate, macht sich der Uebergang im Modulationssatz der Cmoll-Symphonie I, wo der verminderte Septimen-Accord den Zielpunkt, Bdur, vertritt, während statt des Dreiklanges Bdur schon der Quintsext-Accord Esdur erscheint.

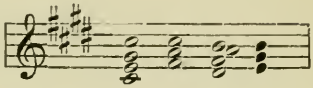
626.



Uebrigens bevorzugt Beethoven die zuerst angeführte Modulation in die Oberdominante statt der Parallele, wobei er dem Tongeschlechte treu bleibt, während seine grossen Vorgänger geneigt waren, ihren Mollsätzen möglichst viel Dur zuzuführen.

In der Fmoll-Sonate, op. 57, ist das Verfahren noch kürzer, indem von der Oberdominante Cdur sofort der Dominant-Septimen-Accord Asdur erreicht wird, eine Modulation in die Dominante der Parallele, Esdur, also nicht einmal angedeutet wird.

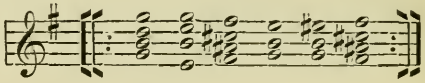
Das Finale des Cismoll-Quartetts, op. 131, geht in vier Takten von der Haupt-Tonart in die Parallele, die Unterdominante (fis) als Vermittler flüchtig berührend.

627. 

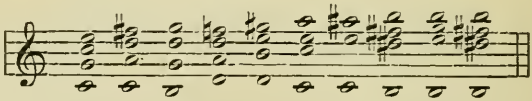
Veränderte Modulation.

Beethoven hat bekanntlich in mehreren seiner bedeutendsten Werke die Mediant-Modulation an die Stelle der Dominant-Modulation gesetzt und dadurch dem Vermittelungssatze neue Aufgaben gestellt, worin ihm Schubert und Andere gefolgt sind.

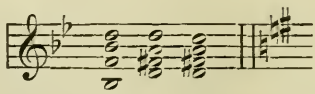
Kurz gefasst tritt diese Modulation in der Gdur-Sonate, op. 31, Satz I auf:

628. 

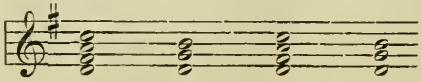
In der Cdur-Sonate, op. 53, wird die Dominante (H) der Mediante (E) ebenfalls ziemlich schnell durch den übermässigen Sext-Accord erreicht und dann durch Halbschlussformel befestigt:

629. 

In der grossen Bdur-Sonate, op. 106, wird zwischen Bdur und Gdur nur der Dominant-Accord **d - fis - a - c** geworfen,

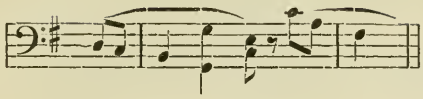
630. 

und dann die neue Tonart durch längeren Orgelpunkt befestigt,

631. 

6 Takte 4 Takte 4 Takte

bis der Seitensatz

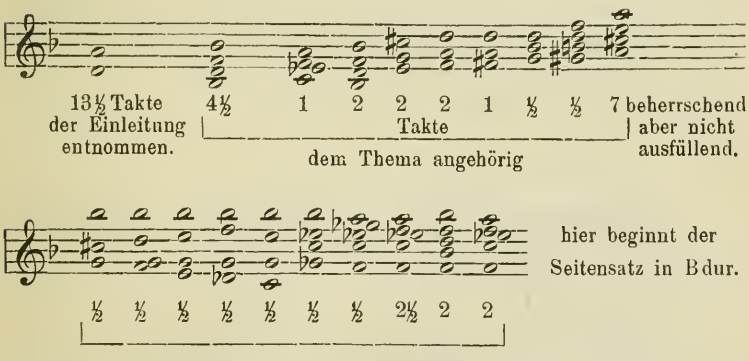
632. 

beginnt.

In der neunten Symphonie hat nur der erste Satz Sonatenform. Der zweite Satz zeigt den Gipfel jener freien und kühnen, aber in vollkommenster logischer Consequenz entwickelten Scherzoform, welche wir in der Eroica, Cmoll, Pastoral und Adur bewundern. Das Adagio ist eine variirte Rondoform, einigermassen verwandt der des Andante der Cmoll-Symphonie. Den Hauptbestandtheil des letzten Satzes bildet das Chorlied und dessen Variationen (Verse). Es kann daher nur der erste Satz hier zur Sprache kommen.

In diesem nun liegt dem Vermittelungssatze, wenn wir ihn vom Schlusse des ersten Themas, Takt 35, bis zur Bdur-Vorzeichnung, Takt 80, rechnen, folgender Modulationssatz zu Grunde:

633.



Nach dem allgemeinen Schema möchte die vorstehende Eintheilung wohl die beste sein. Tritt man aber dem Inhalte des Werkes näher, so ergiebt sich folgende genauere:

1. Hauptsatz		
besteht aus a) Einleitung, Takt 1—16	16 Takte.	
b) Thema „ 17—35	19 „	
2. Hauptsatz in modulirter Wiederholung		
besteht aus a) Einleitung, Takt 36—50	15 „	
b) Thema „ 51—69	19 „	
3. Modulationssatz in die Untermediante (B dur)		
als Sitz des Seitensatzes Takt 70—79	10 Takte.	
	79 Takte.	

Oben (Nr. 633) haben 2. und 3. zum Vermittelungssatz verbunden 44 Takte.

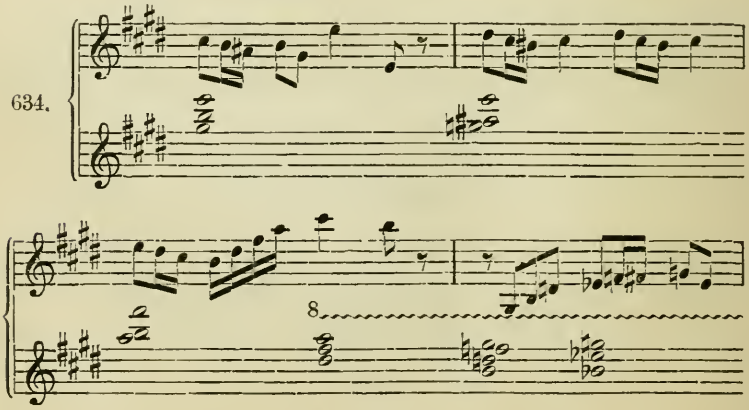
Moderne Composition. Zeitgenossen.

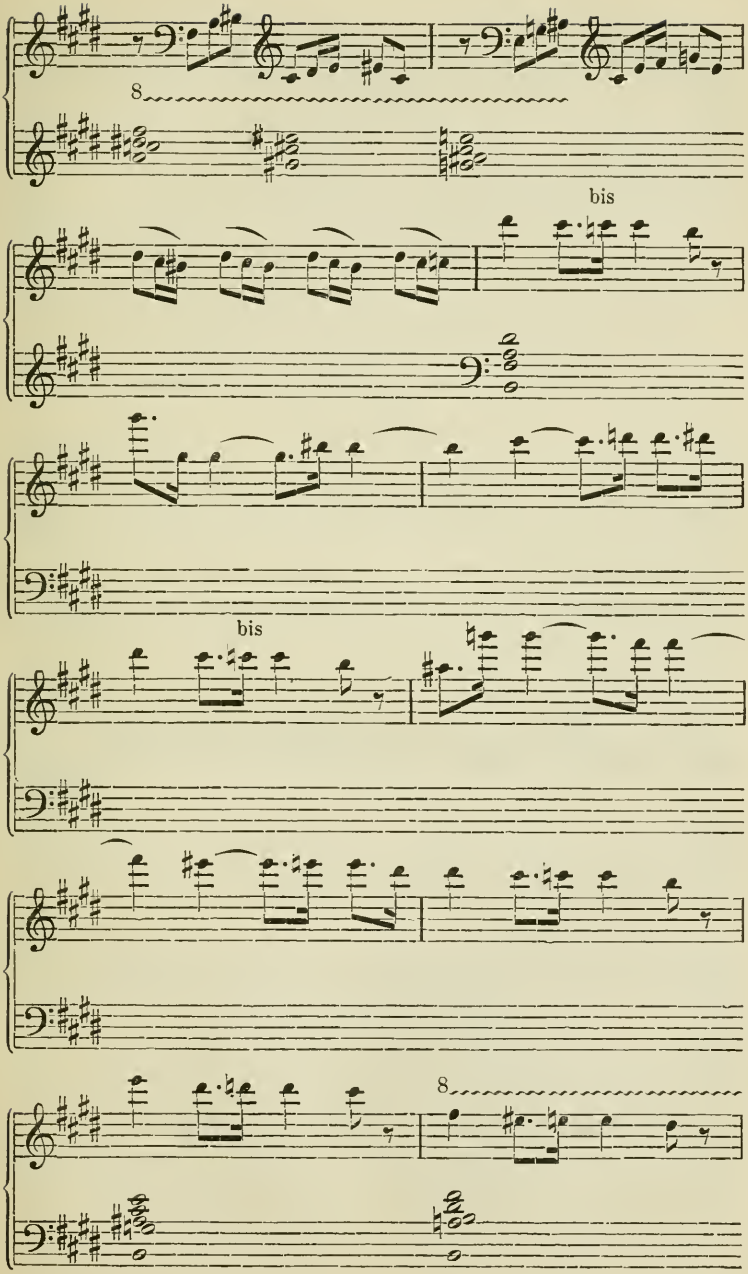
Die neueren Meister, wenn sie sich der älteren Formen bedienen, pflegen diese bedeutend auszudehnen, und besonders der Modulation ein weiteres Feld zu eröffnen.

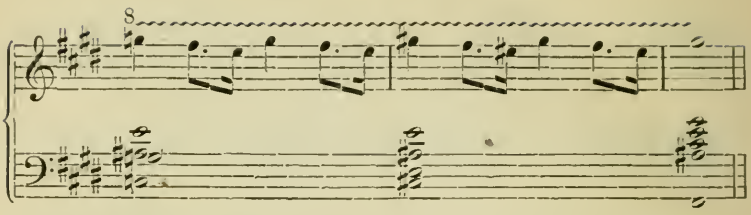
In der Tannhäuser-Ouvertüre von Richard Wagner folgt auf den weit ausgedehnten und bereits stark modulirenden Hauptsatz ein ebenfalls ausgedehnter und modulationsreicher Vermittelungssatz, der zuletzt über den übermässigen Sext-Accord (**c-e-ais**) in den grossen Nonen-Accord von H dur, als Dominante der Dominante, führt, in welcher Tonart dann das eigentliche zweite Thema, das Lied zum Preise der Venus, auftritt.

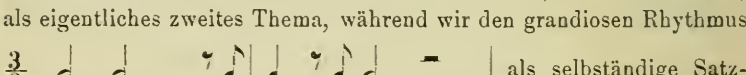
Wagner, Ouv. Tannh.

634.



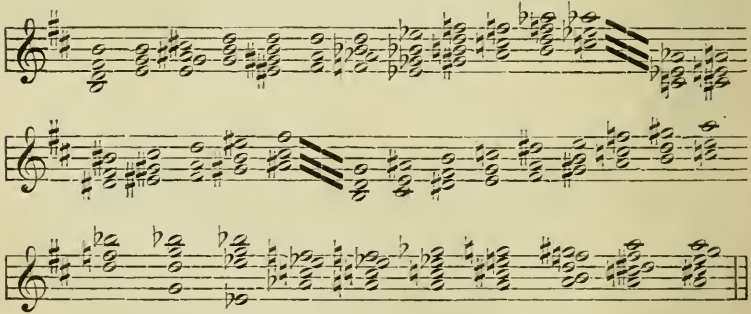

8
bis
bis
8



Auch Liszt's grosse Hmoll-Sonate vollzieht den Uebergang in die Dominante der Parallele, und zwar sogar zweimal. Wir nehmen in diesem Werke den Rhythmus als eigentliches zweites Thema, während wir den grandiosen Rhythmus  als selbständige Satzbildung innerhalb des ausgedehnten Vermittelungssatzes betrachten, gerade wie in den angeführten, räumlich allerdings sehr beschränkten Mozart'schen Sätzen.

Das letzterwähnte, dem Vermittelungssatz angehörende Thema, wird durch folgende, in etwas kurzgefasster harmonischer Reduction gegebenen Modulationen erreicht:

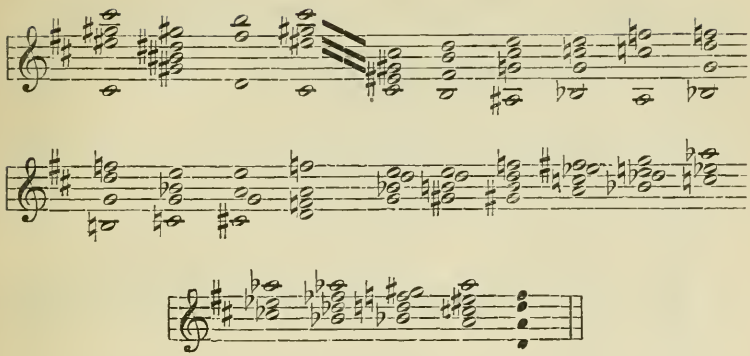
635. Liszt, Sonate.



die sich, in sehr ungleichen Zeiträumen (einige nur ein Viertel, andere mehrere Takte), über drei volle Seiten erstrecken.

Ueberspringen wir nun das ebenfalls modulationsreiche Grandioso $\frac{3}{2}$ bis zum zehnten Takt, Cisdur, so ergiebt sich von hier bis zu dem eigentlichen zweiten Thema folgende kürzere Modulations-Grundlage:

636



Anmerkung.

Dass der Modulationssatz mit der Modulation in die Wechsel-Dominante sich auch in der Vocalmusik, sogar in der Opernscene findet, hat schon die Formenlehre ausgesprochen. Hier sei nur hingewiesen auf das grosse Sextett des Don Juan, wo nach dem Hauptsatz (Gesang der Elvira), der in Esdur schliesst, ein Vermittelungssatz (Leporello) nach Fdur leitet, wo sich dann, statt alles anderen, ein Schluss-Sätzchen in Bdur anreiht. Viel bedeutsamer ist der Vermittelungssatz in dem vorletzten Tempo (Fdur) des ersten Finales derselben Oper (Andante maestoso), welcher von Fdur nach Gdur als Wechsel-Dominante führt. Dieselbe Erscheinung bietet das Terzett im Fidelio.

---

§ 25.

Die Durchführung

der grossen Sonate ist der Hauptsitz der Modulation. Ihrer Idee nach selbst ein grosser Modulationssatz, zerfällt sie entweder in mehrere kleine Modulationssätze, oder verkettet mehrere Sätze durch Modulation.

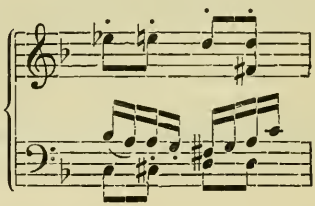
Um gleich das erhabenste Beispiel anzuziehen, gehören von der ausgedehnten Durchführung der neunten Symphonie

Takt 160 bis 170 der Oberdominant-Quinte von dmoll an; 11

„ 170 „ 178 dem Ddur-Accord 9
„ 178 „ 201 der Tonart Gmoll 4
„ 202 „ 222 „ „ Cmoll 21
„ 223 „ 228 „ „ Gmoll 6
„ 229 „ „ Cmoll 1
„ 230 „ 240 „ „ Bdur 11
„ 241 „ 247 „ „ Dmoll 7
„ 248 „ 279 „ „ Amoll 32
„ 280 „ 294 „ „ Fdur 15
„ 295 „ 300 „ „ Dmoll 6
„ 301 beginnt die Reprise mit dem Sextaccord Ddur *fortissimo.*

Von diesen Abschnitten modulirt innerhalb seiner selbst keiner, aber, während die anderen ihre nahe verwandten Tonarten aneinander reihen, macht der vierte Abschnitt (cmoll) Takt 222 eine kurze Modulation nach dem gmoll des folgenden:

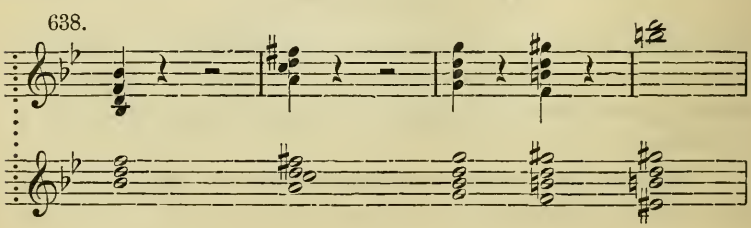
637.

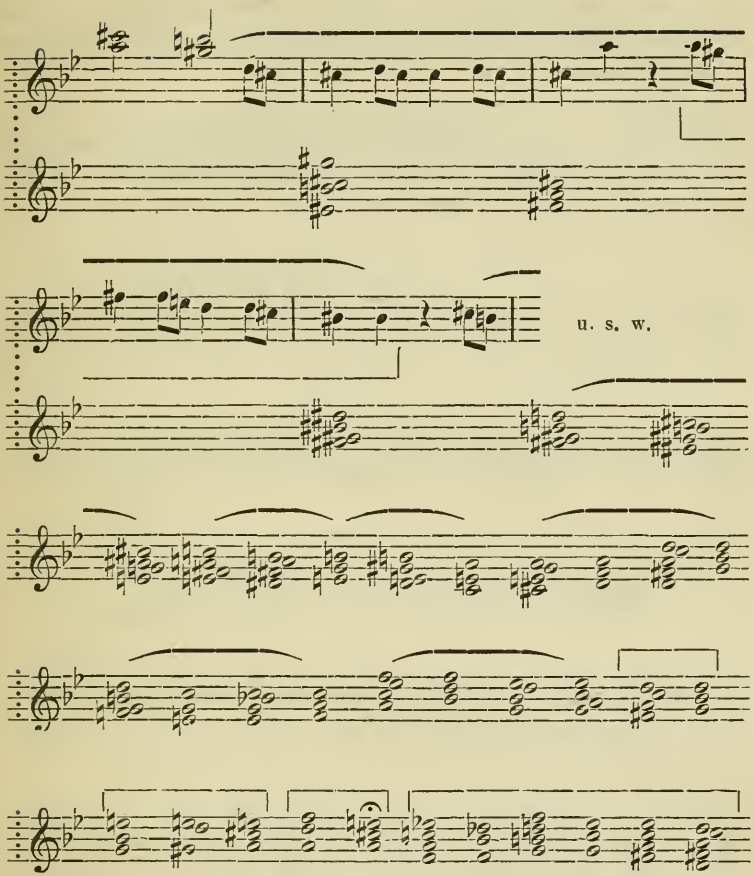


und dieser Abschnitt leitet Takt 229 nach cmoll, um Bdur zu erreichen. Hier liegt also die sehr zurückhaltende Modulation nur in der Verbindung und Nebeneinanderstellung der kleineren Abschnitte, welche man durchaus nicht als Modulationssätze bezeichnen kann.

Ein bunteres Bild der Modulation zeigt uns Mozart's Gmoll-Symphonie I:

638.





folgt Orgelpunkt mit vorherrschend chromatischer Sextaccordfolge.

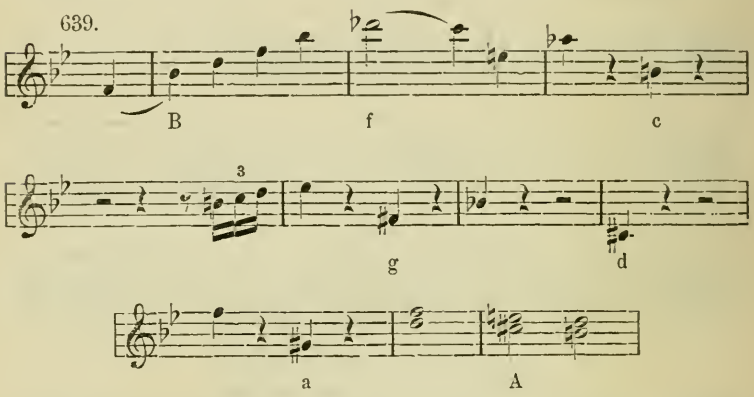
Hier wird zuerst durch die „Enharmonik des verminderten Septimen-Accordes“ fismoll erreicht. Von da ab nimmt die Modulation wieder den Charakter der Sequenz an, (den Beethoven meist vermeidet) — und zwar fis, h, e, a, d, g, C, F, B, g, d — hier Oberdominant-Halbschluss — b, c, g. So ist die ursprüngliche Tonica wieder erreicht, der grosse Sprung von g nach fis gemacht, um ihn schrittweise zurück zu messen.

Von den elf, oben durch Bogen und Klammern hervorgehobenen Abschnitten zeigt nur der mit der Fermate gar keine und der

unter dem letzten Bogen eine zweifelhafte Modulation, die anderen moduliren innerhalb ihrer selbst, der erste, zweite und elfte schliessen in der Modulation.

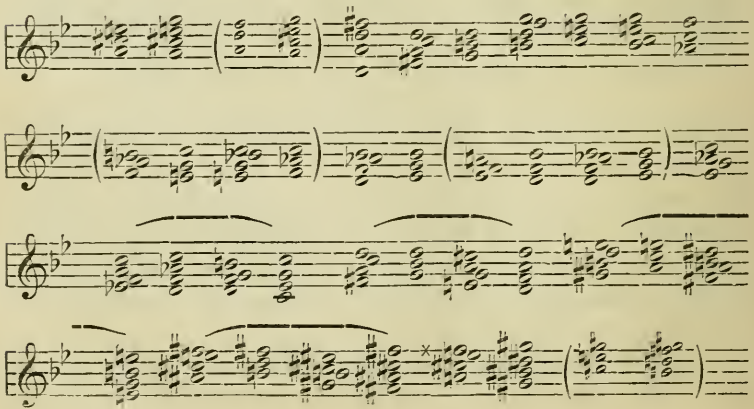
Aehnlich verhält sich der vierte Satz der Symphonie. Auch hier wird eine schnelle, aber etwas umständlichere Modulation in eine entlegene Tonart — A dur — ausgeführt, aber nicht auf der Enharmonik, sondern auf dem Quintenzirkel beruhend. Dieselbe geschieht *unisono*.

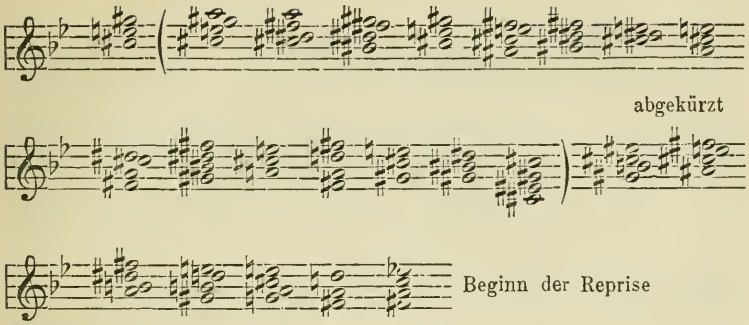
639.



Hierauf geht die Modulation durch den Quartenzirkel: A D G C f Es, — dann durch den Quintenzirkel c, g, d, a, e, h, Fis, cis, dann wieder durch den Quartenzirkel Fis, H, E, A, D, g.

640.



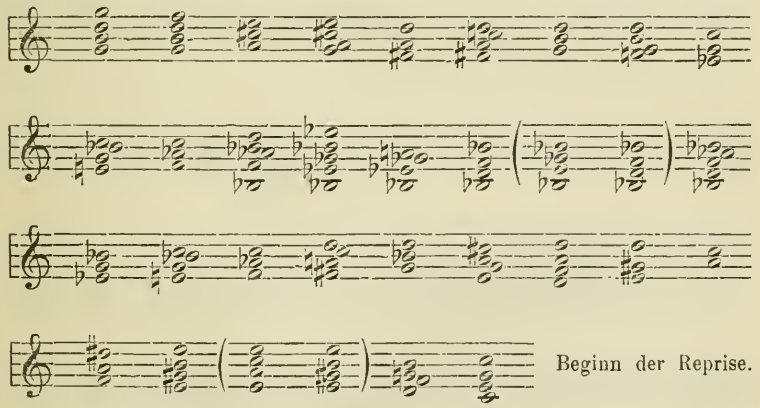


Die kleinen eingeklammerten Noten sind ein unwesentlicher Tongeschlechts-Wechsel, die grossen eingeklammerten Noten sind Neben- und wiederholte Modulationen und Accordfolgen, die Bogen über den Noten markiren eine harmonische Sequenz. Der harmonische Auszug wäre auch ohne die eingeklammerten Noten vollständig.

Die Durchführungen in den ersten Sätzen der Beethoven'schen Symphonien bilden folgende Modulations-Reihen:

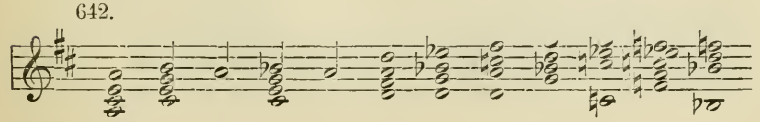
I. Symphonie, bei einer Länge der Durchführung von 70 Takten:

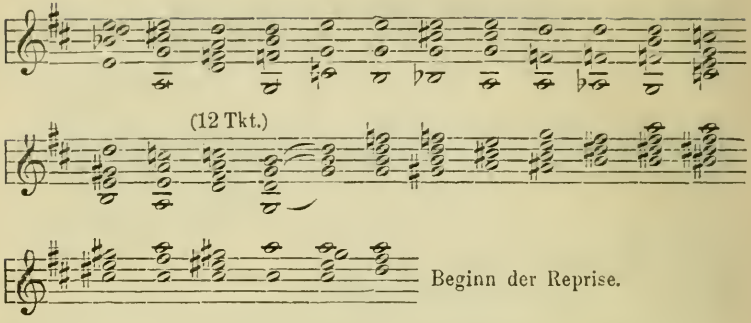
641.



II. Symphonie, 84 Takte.

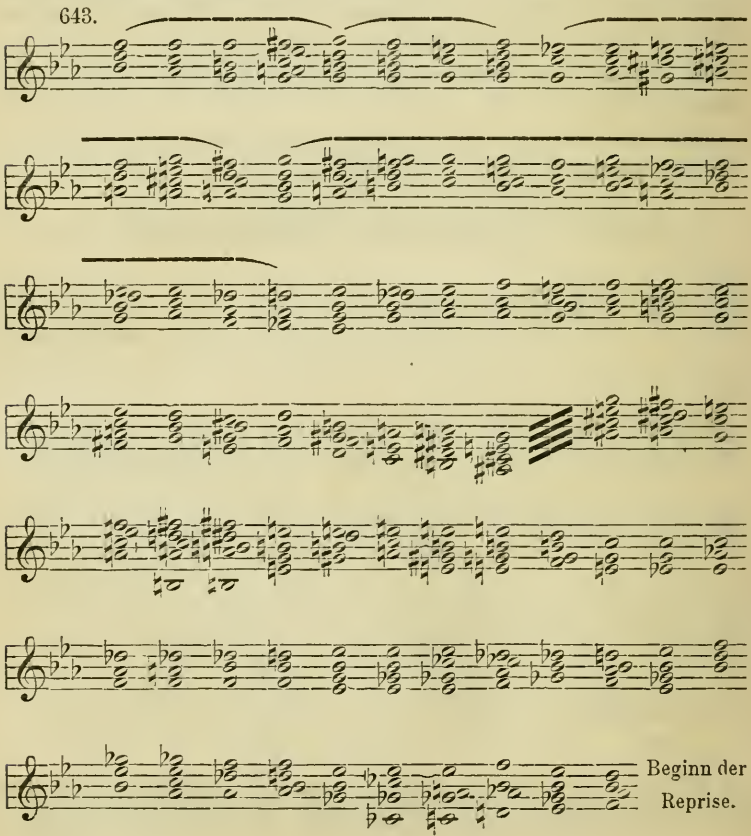
642.





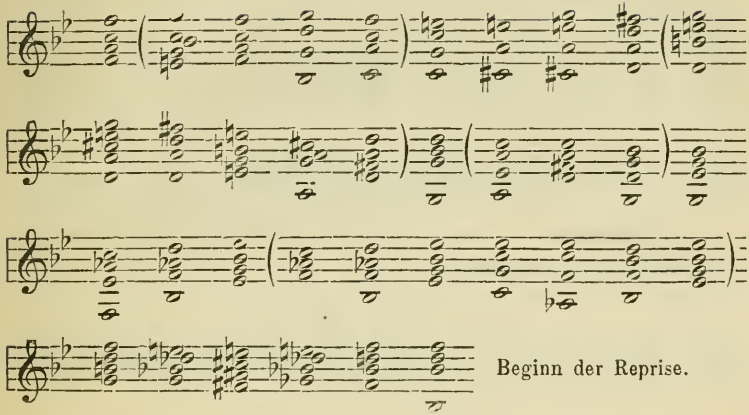
III. (Eroica) Symphonie. 246 Takte.

643.



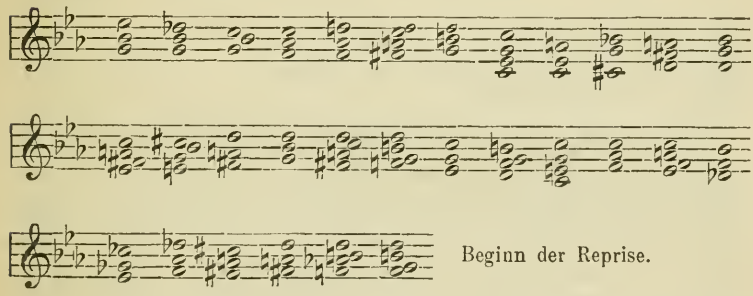
IV. Symphonie.

644.



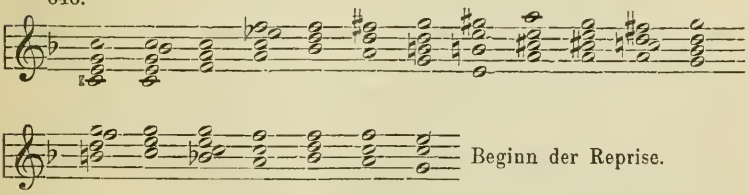
V. (C moll) Symphonie. 128 Takte.

645.



VI. (Pastoral) Symphonie. 154 Takte.

646.

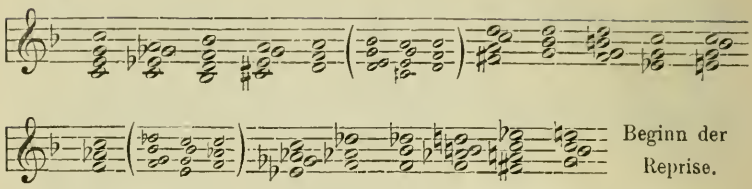


VII. (A dur) Symphonie.

Diese Durchführung ist ganz ausführlich in dem Abschnitte „Mathematische Modulation“ zu finden.

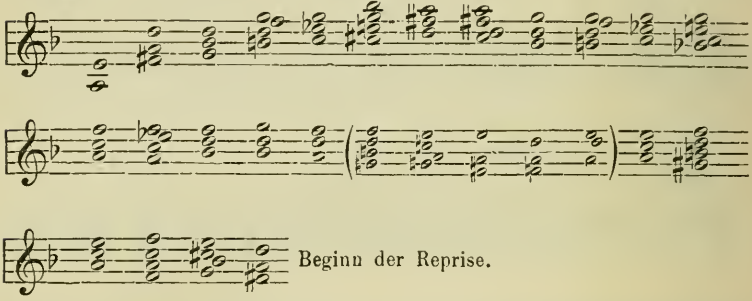
VIII. (F dur) Symphonie. 87 Takte.

647.



IX. Symphonie. Ist zu Anfang dieses § ausführlich besprochen, kann daher hier kurz gefasst werden.

648.

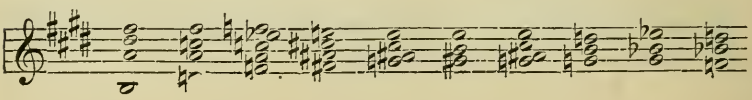


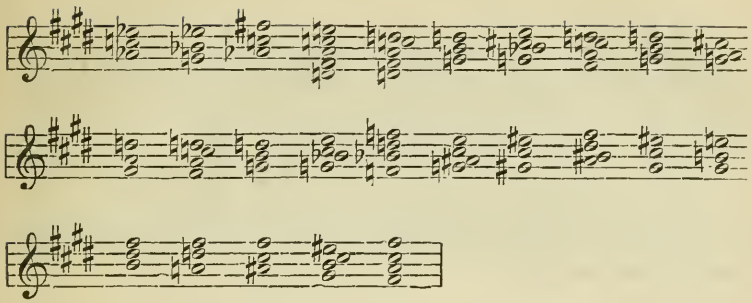
Das vergleichende Partitur-Studium, auf dem ganz allein die richtige Würdigung der grossen Meister beruht, ist bisher sehr oberflächlich und nebenher betrieben worden. In der Compositionslehre hat Verf. ihm zuerst eine feste Grundlage zu geben versucht. Hier befinden wir uns mitten in diesem Studium, dessen Ausdehnung auf zahlreiche andere Werke die musikalische Erkenntniss des Lesers auf das Beste fördern wird.

Er wird dabei auch wahrnehmen, dass Beethoven in vielen Sätzen weniger und in kleinerem Kreise modulirt, als seine grossen Vorgänger, dass er aber die einzelne Modulation mehr zur Geltung und zur höchsten künstlerischen Wirksamkeit zu bringen weiss.

Wagner, Tannhäuser-Ouvertüre (mit Uebergehung der zahlreichen chromatischen Zwischen-Modulationen):

649.





§ 26.

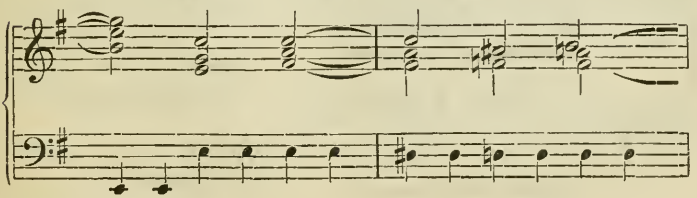
Stimmführungs-Modulationen

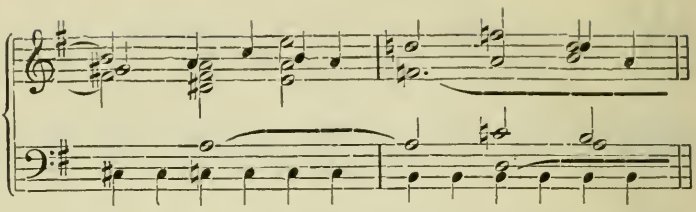
sind solche, die sich ohne besondere modulatorische Absicht aus der Führung einer Stimme, oder aus der Gegeneinanderführung aller Stimmen ergeben. Im contrapunktischen Stil sind sie sehr häufig: im strengen Satz ergeben sich alle Harmoniefolgen aus der Verbindung von Stimmen, aber innerhalb der beschränktesten Harmonik; im freien Satz bringt das Bedürfniss, die Melodik der einzelnen Stimmen durchzuführen, eigenthümliche Harmonien und Modulationen hervor, die besonders bei Bach beobachtet werden können und zur Bildung unseres harmonischen Systems vielleicht am meisten beigetragen haben. (Vgl. Strenge Satz, § 19.)

Ganz besonders häufig liegt solchen Modulationen ein chromatischer Bass, bald aufwärts, bald abwärts, zu Grunde.

Bach:

650. H moll-Messe. Crucifixus. (11tes Mal.)

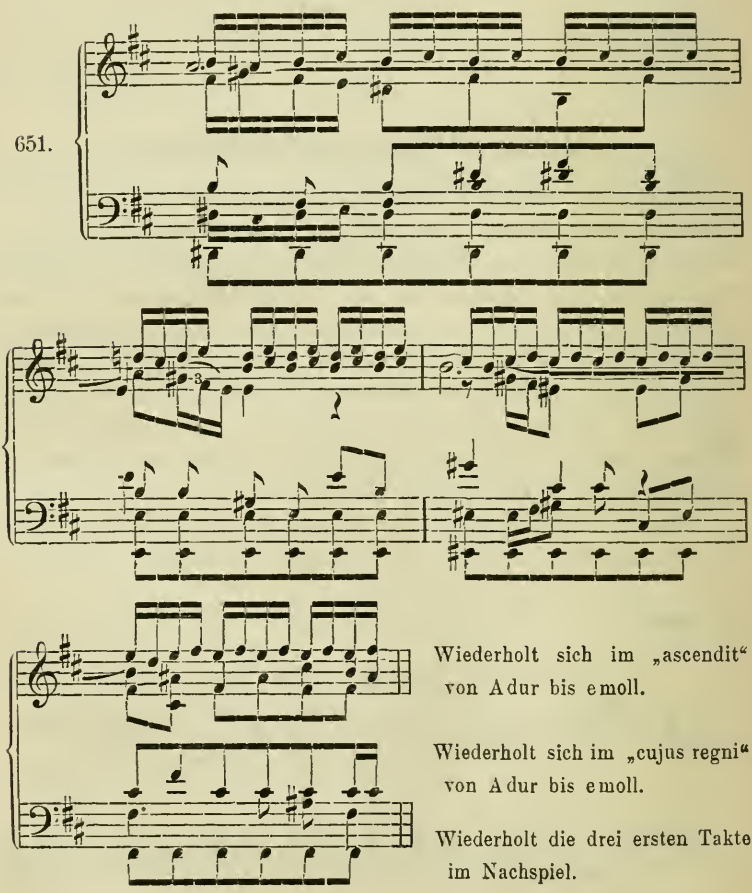




Dieser Bass erscheint zwölfmal verschieden contrapunktirt, dann noch einmal verändert.

Et resurexit.

651.

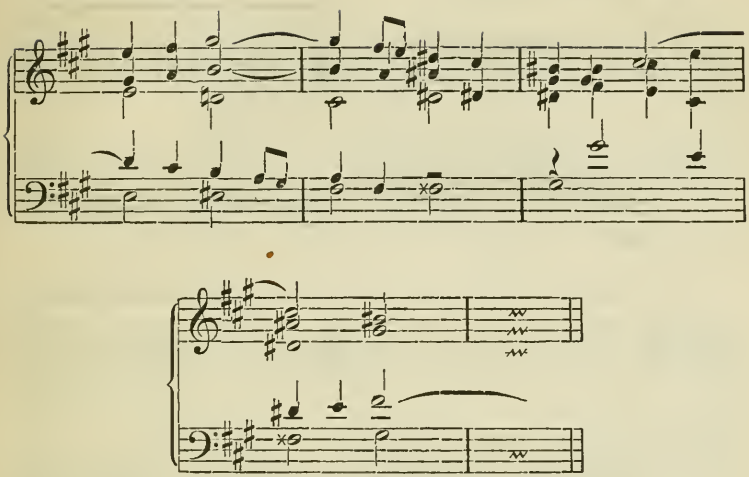


Wiederholt sich im „ascendit“ von Adur bis emoll.

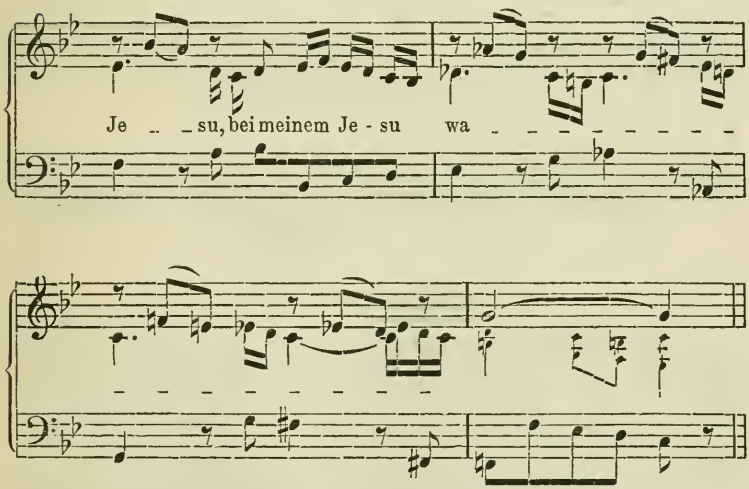
Wiederholt sich im „cujus regni“ von Adur bis emoll.

Wiederholt die drei ersten Takte im Nachspiel.

652. Confiteor.

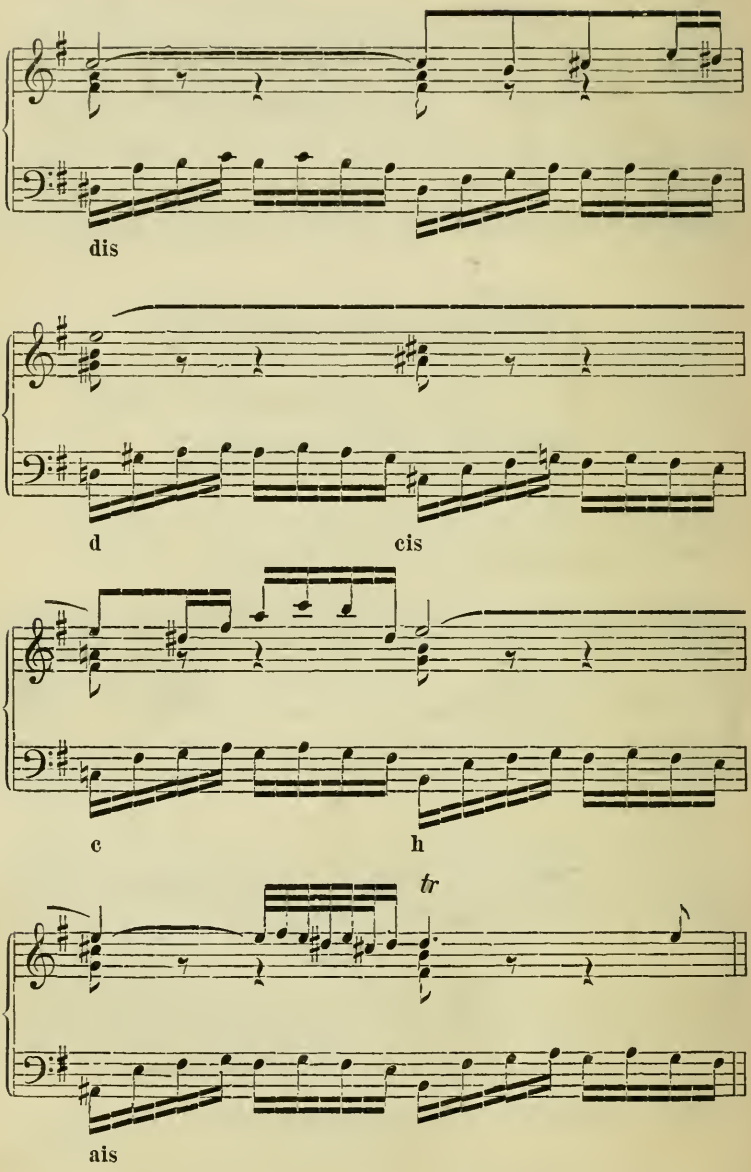


653. Passionsmusik.



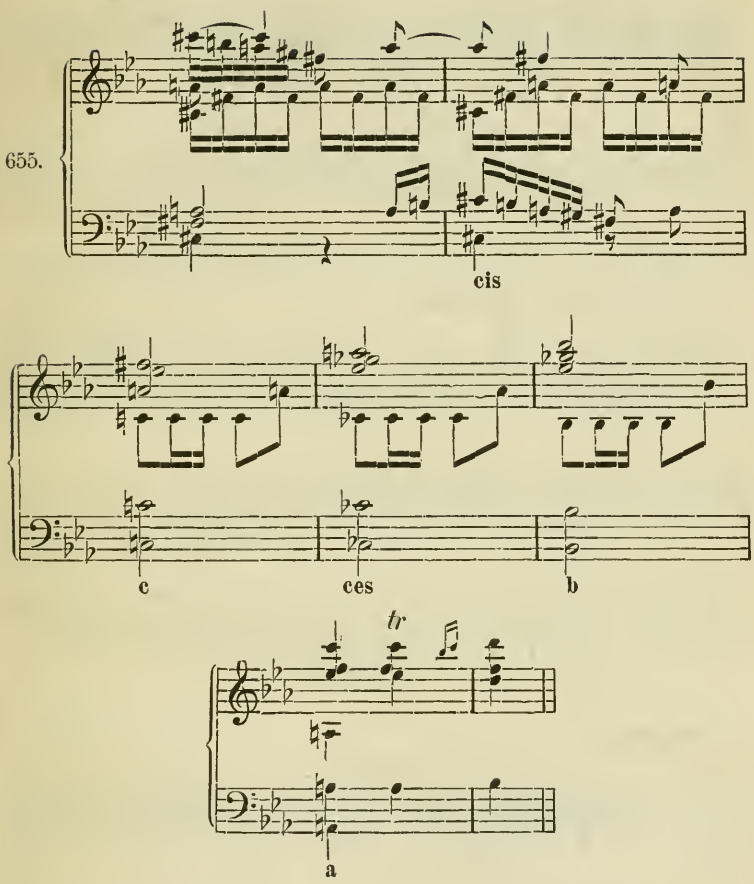
Hier bildet as g fis f den chromatischen Bass.

654. Wohltemp. Klavier.

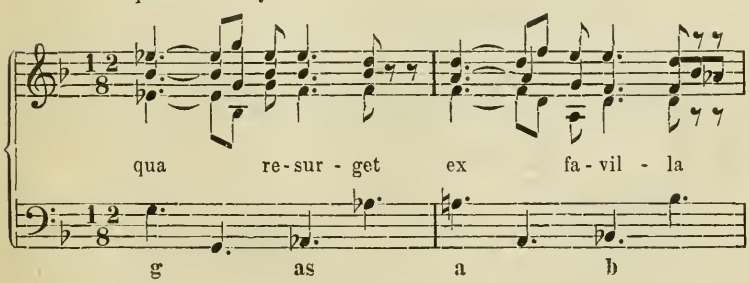


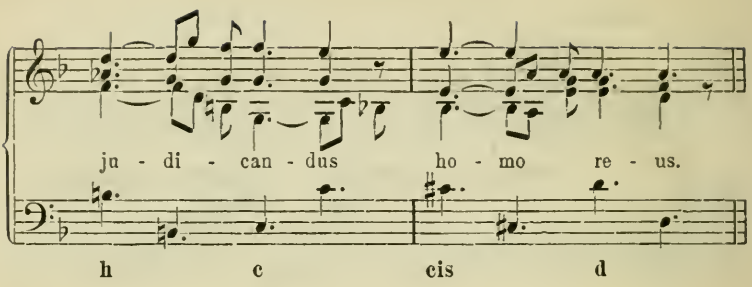
Mozart.

655.

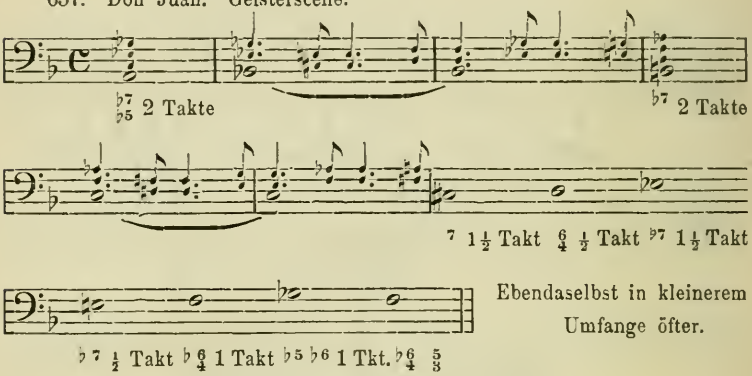


656. Requiem. Lacrymosa.





657. Don Juan. Geisterscene.

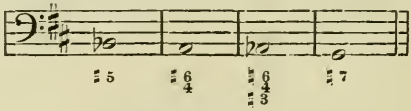


Ebendaselbst in kleinerem Umfange öfter.

Beethoven.

Zweite Symphonie IV.

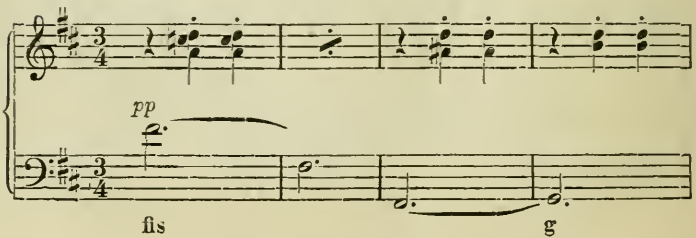
658.

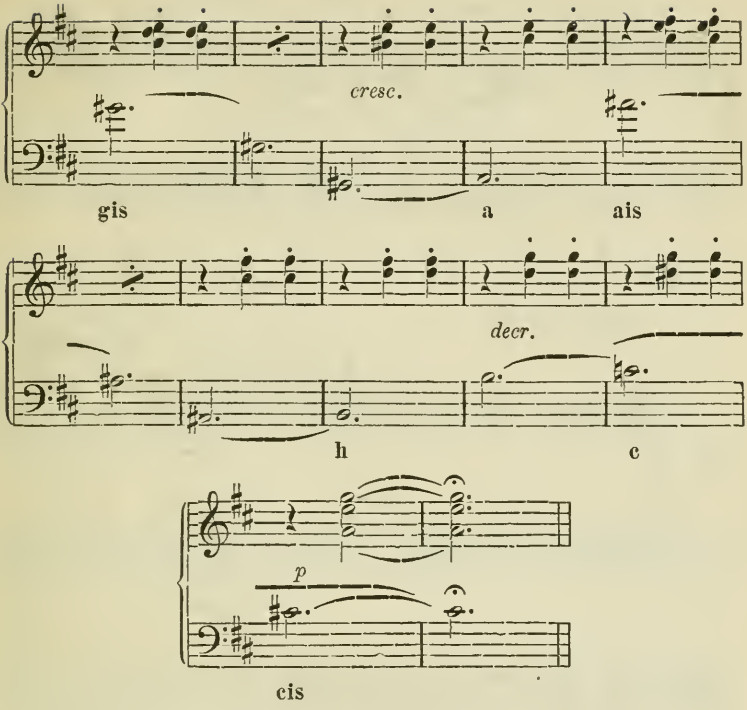


sofort einen Ton höher wiederholt.

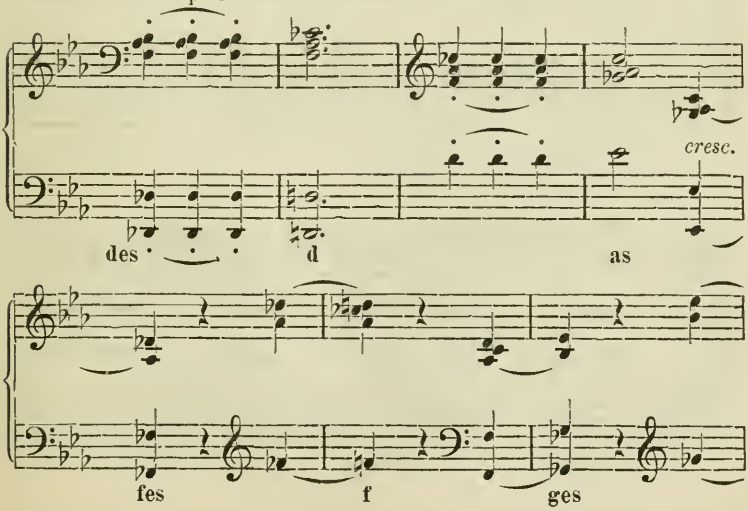
Allegro vivace. Sonate op. 28.

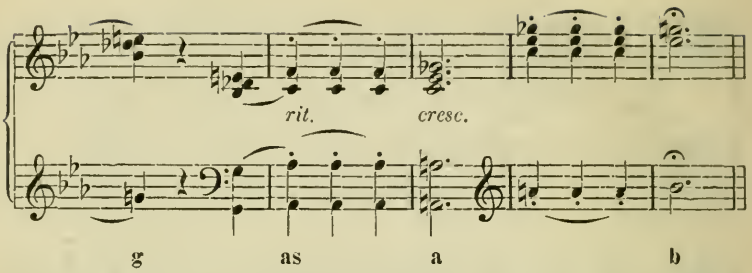
659.





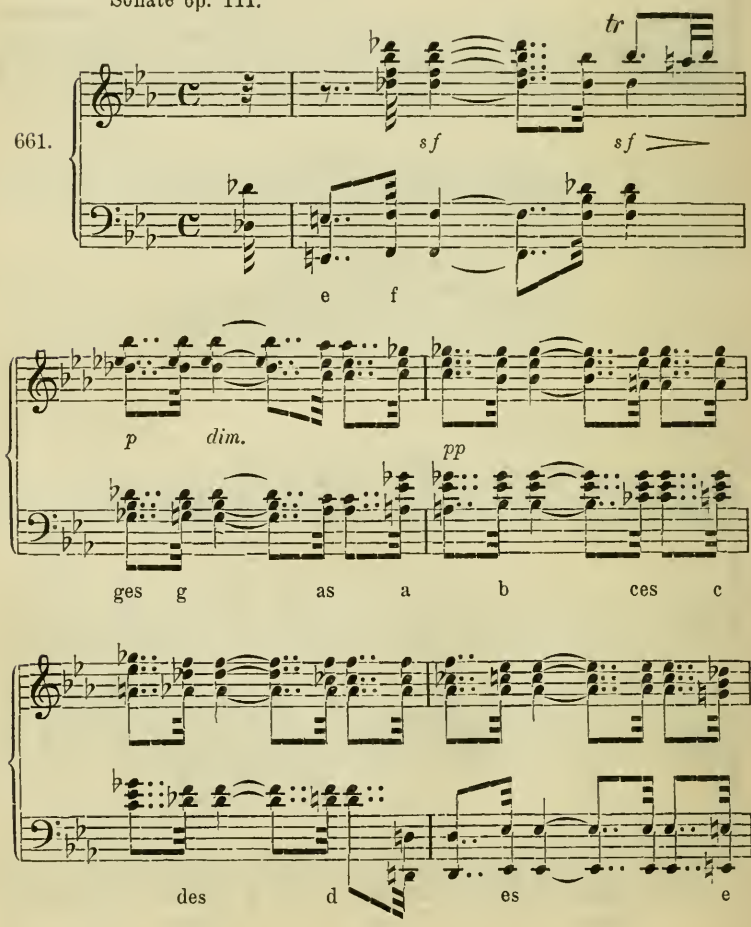
660. Sonate op. 31.

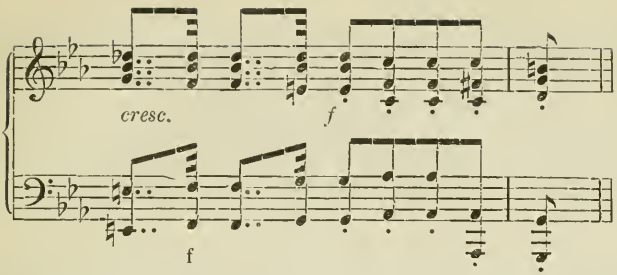




Sonate op. 111.

661.



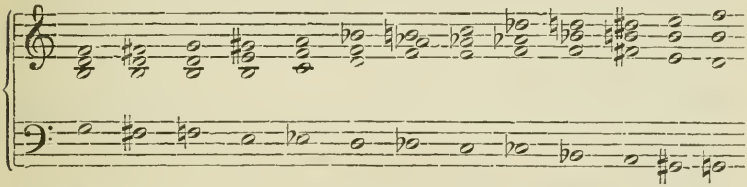


Grossartiges Beispiel aus der zweiten Symphonie folgt § 29: „Vorkommen der Modulation".

Aehnliche Bässe bei den Componisten jeden Genres und aller Nationen häufig, fast gewöhnlich.

Folgende Modulationen bilden ein altes Schulkunststück, in dessen Gebrauch die grosse Mehrzahl der Componisten nicht eben blöde ist.

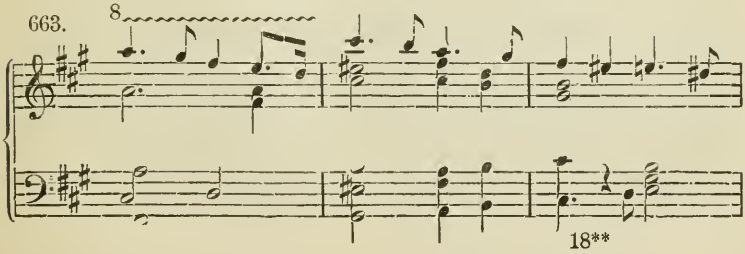
662.

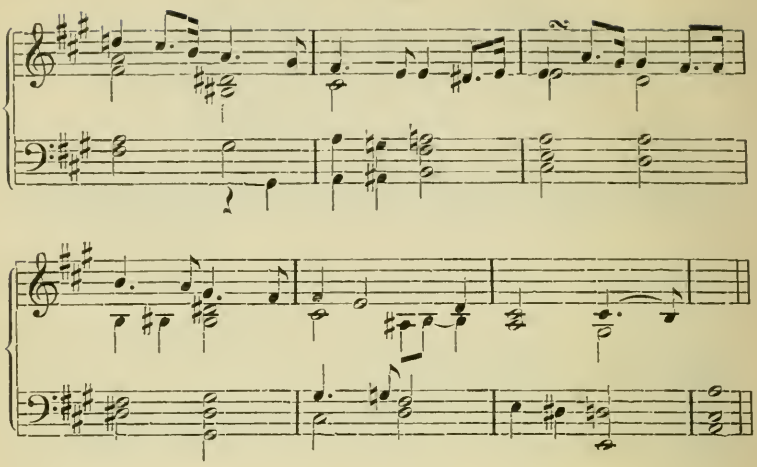


Man kann diese Reihe auch umgekehrt, (mit steigendem Bass und fallender Oberstimme) mit ganz denselben oder ähnlichen Accorden verfolgen. Was jede dieser Accord-Verbindungen in so hohem Grade brauchbar macht, ist die chromatische Consequenz der äusseren Stimmen, verbunden mit tadelloser Führung der Mittelstimmen.

Freiere Gegenbewegung der äusseren Stimmen finden wir bei den Meistern nicht selten. Eines der entzückendsten Beispiele bietet Wagner's Lohengrin, in welchem steigender Bass und sinkende Oberstimme sich in unregelmässigen Schritten entgegengehen.

663.





Mehr der Schulstube als der Werkstatt des Künstlers gehört das Wissen an, dass Accorde, die aus gleichen Intervallen bestehen, in der Gegenbewegung eine möglichst harmonische und relativ wohlklingende Verbindung zulassen:

a) der verminderte Septimen-Accord, bei chromatischer Fortschreitung in Gegenbewegung, bei zwei Schritten auf einen Schritt der Gegenbewegung,

b) der übermässige Dreiklang bei drei Schritten auf einen Schritt der Gegenbewegung.

Gleiches gilt von den Bruchstücken dieser Accorde.

---

§ 27.

Modulatorische Construction.

Der Antheil der Modulation an der Construction des classischen Instrumental-Musikstückes stellt ein vollständiges, allseitig durchgearbeitetes System dar, welches aus der Formenlehre bekannt ist. Zwar fehlt es selbstverständlich diesem System nicht an historischen

Vorarbeiten, doch ist der Unterschied zwischen einer Mozart'schen Sonate und einer gleichbenannten Arbeit der beiden Söhne Bach's: Emanuel und Johann, immer noch bedeutend grösser, als der zwischen einer der letzteren und den freieren Compositions-Formen Sebastian Bach's. Dies gilt in noch höherem Grade von der metrischen und rhythmischen Construction, welche, wie schon mehrfach ausgesprochen, den wesentlichen Gesichtspunkt bei Beurtheilung der classischen Instrumental-Musik bildet.

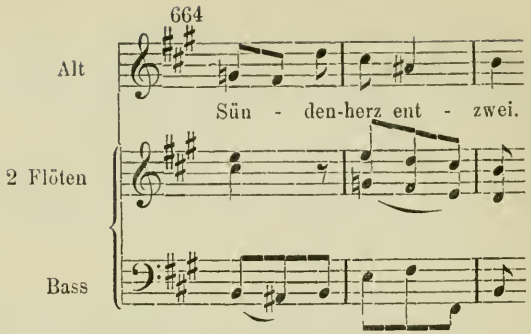
In der Bach'schen Periode nun ist die modulatorische Construction von systematischer Vollendung weit entfernt. Nur der Wechsel der Tonart überhaupt, sowie die Vermeidung der Haupttonart beim Theilschluss können als allgemein gültige Principien angesehen werden.

So bestehen zwar die meisten Arien Bach's aus drei Theilen, von denen der dritte den ersten wiederholt. In harmonischer Hinsicht aber zeigen sie keine Uebereinstimmung. Folgende Beispiele sind der Matthäus-Passion entlehnt.

Nr. 10 „Buss und Reu" für Alt in **fis moll**	schliesst den Mittelsatz in	**cis moll,** Tonart der Oberdominante
„ 12 „Blute nur" für Sopran, in **h moll**	„ „ „ „	**e moll,** Tonart der Unterdominante
„ 19 „Ich will dir mein Herze schenken" f. Sopr. i. **G dur**	„ „ „ „	**h moll,** Obermediante
„ 29 „Gerne will ich mich bequemen" f. Bass in **g moll**	„ „ „ „	**Es dur,** Untermediante
„ 75 „Mache dich, mein Herze,rein" f. Bass i. B dur	Macht im Mittelsatz nur einen Halbschluss in der Haupttonart.	

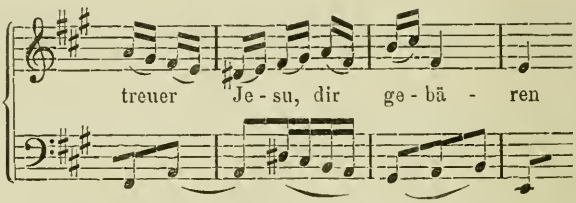
Innerhalb der Theile selbst bilden sich nun aber auch harmonische Abschnitte, so in der Arie Nr. 10, fis moll, (vom Vorspiel immer abgesehen) durch vollkommenen Ganzschluss in der Unterdominante (h moll).

664



Der zweite Theil (Mittelsatz) wird auf ähnliche Art durch eine Cadenz in Edur in zwei Abschnitte getheilt bei der Stelle:

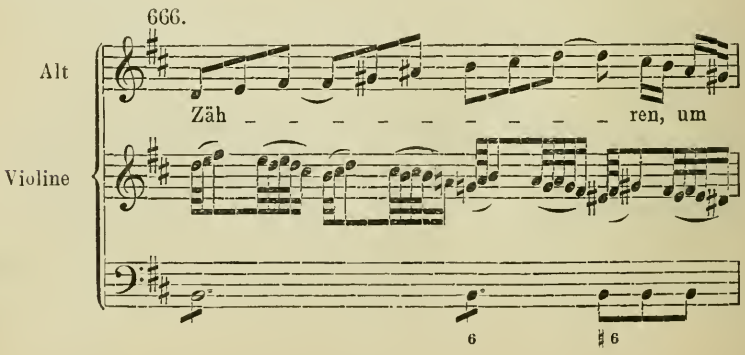
665.

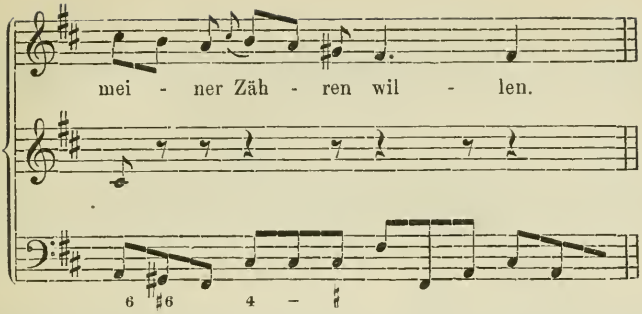


Die Sopran-Arie Nr. 12 beginnt ihren Mittelsatz in Adur und macht einen Theilschluss in cismoll, welches sie von Adur über hmoll und fismoll erreicht. Die zweite Hälfte des Mittelsatzes modulirt von cismoll über Adur, fismoll, hmoll nach emoll. Somit besteht dieser Mittelsatz aus zwei Modulationssätzen, deren einfache harmonische Grundlage durch Bach's contrapunktisches Stimmgewinde einen ziemlich krausen Anschein bekommt.

Die berühmte Hmoll-Arie mit Solovioline ist wohl auch als dreitheilig zu betrachten, und zwar schliesst der erste Theil in fismoll bei der Stelle:

666.





Folgen vier Takte Nachspiel. Der zweite Theil macht nach sechs Takten einen Schluss in cismoll, auf den die modulatorisch modifizirte Wiederholung des ersten Theiles folgt.

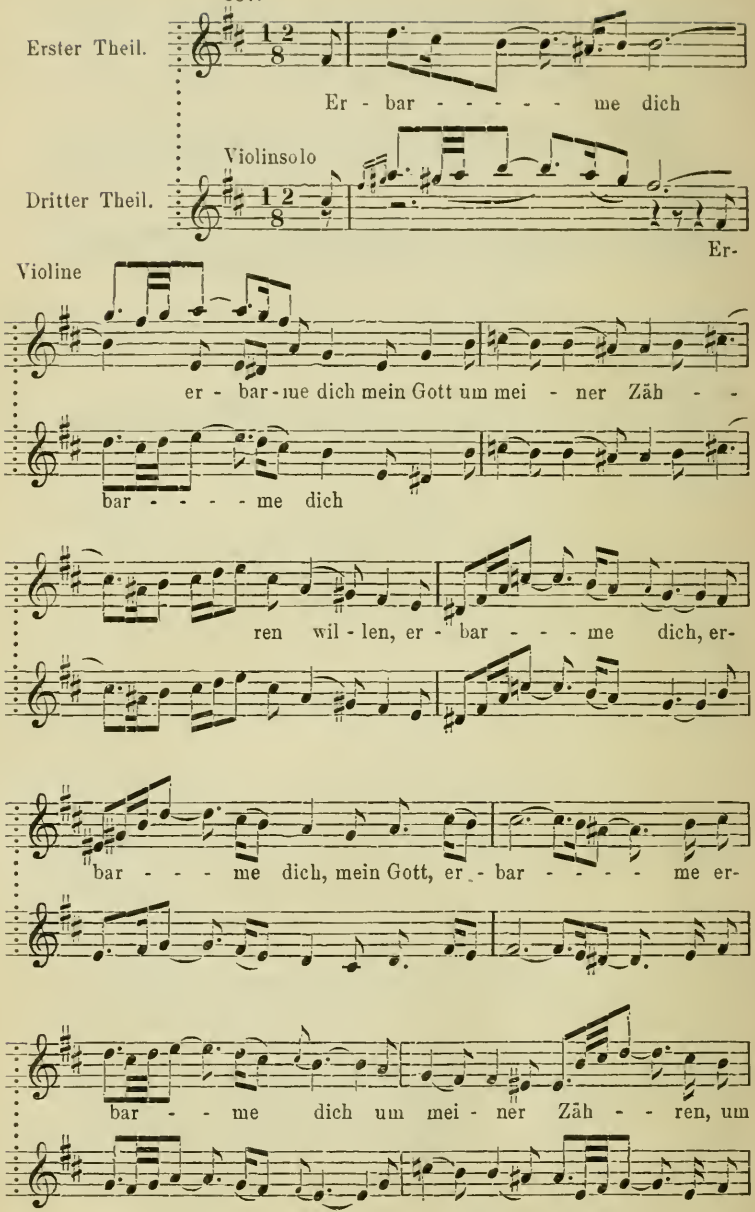
Genauer betrachtet, Vor-, Zwischen- und Nachspiel abgesondert, ergiebt sich:

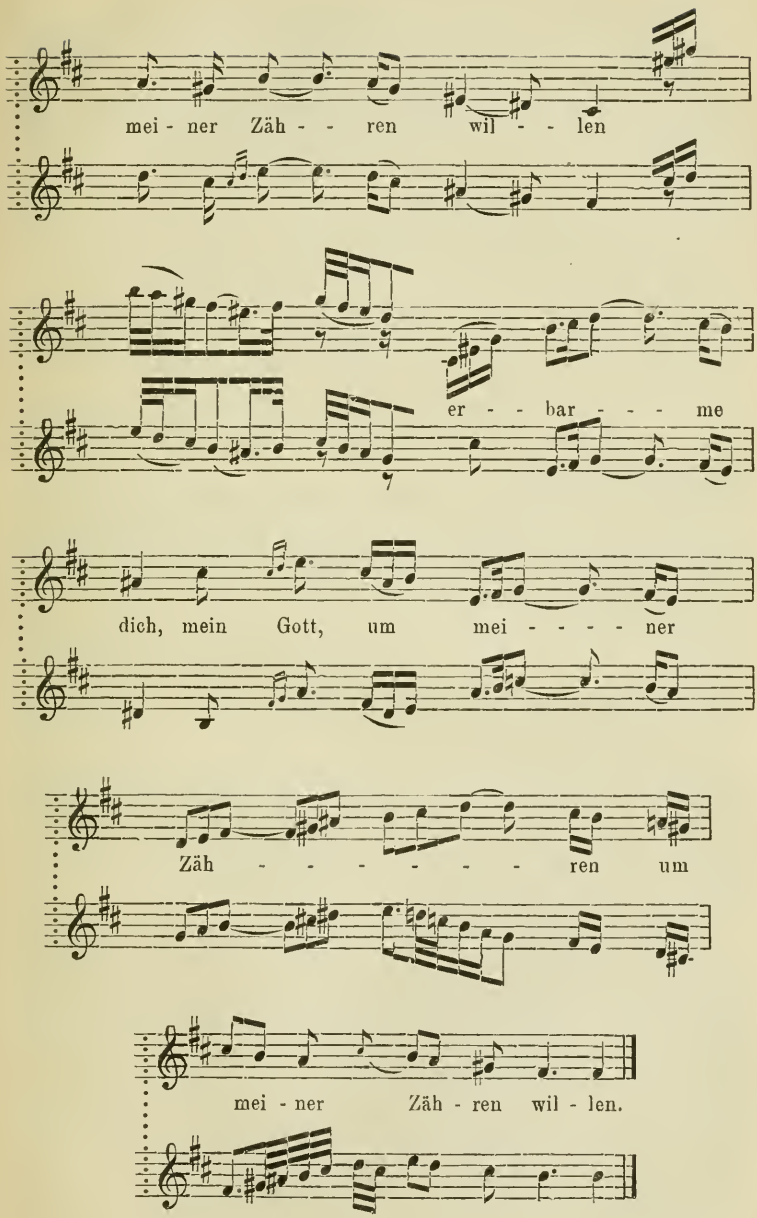
		Vorspiel . . .	8 Tkt.	(h-h)
I. Thl.,	h moll bis fis moll	14 Tkt.	14 „	
		Zwischenspiel . .	4 „	(fis-fis)
II. „	fis moll bis cis moll	6 „	6 „	
(III.) I. „	wiederholt, fis moll bis h moll . . .	14 „	14 „	
		Vor- als Nachspiel	8 Tkt.	(h-h)
		34 Takte	54 Takte	

Die Construction erscheint demnach als dreitheilig mit sehr kurzem Mittelsatz. Dieser ist aber gerade hier von besonderem Interesse durch den Cismoll-Schluss auf zweiter Stufe der Haupt-Tonart. Dadurch ist übrigens auch die anschliessende Wiederholung genöthigt, die ihr zukommende Haupt-Tonart erst durch Modulation zu erreichen, wozu zwei Takte genügen. Die folgenden drei Takte sind aus dem ersten Theile wörtlich abgeschrieben, das Uebrige von fismoll nach hmoll transponirt mit denjenigen Aenderungen, welche die Natur der Altstimme und Sologeige forderte.

Wegen des ausserordentlich hohen musikalischen Werthes dieser Arie möge dem Leser die vergleichende Zusammenstellung des ersten und dritten Theiles, wenigstens in der Hauptstimme, nicht vorenthalten werden. Die Richtigkeit obiger Eintheilung wird dadurch ein für allemal festgestellt.

667.


Erster Theil.
Er - bar - - - - - me dich
Violinsolo
Dritter Theil.
Er-
Violine
er - bar - me dich mein Gott um mei - ner Zäh - -
bar - - - - me dich
ren wil - len, er - bar - - - me dich, er-
bar - - - me dich, mein Gott, er - bar - - - - me er-
bar - - me dich um mei - ner Zäh - - ren, um


mei - ner Zäh - - ren wil - - len
er - - bar - - - me
dich, mein Gott, um mei - - - - ner
Zäh - - - - - - - ren um
mei - ner Zäh - ren wil - len.

Hier haben wir also einen Schluss auf der zweiten Stufe gefunden (cis in hmoll), der auch in Bach'schen Fugen vorkommt; der Schluss auf der siebenten Stufe möchte wohl schwerlich vorkommen, wiewohl seine Möglichkeit principiell nicht absolut geleugnet werden kann. (Im Unter-Theilschluss haben wir in Moll die Parallele der Oberdominante, in fis moll e (Nr. 665), bereits gefunden.)

Vorstehende Beispiele genügen, um den Mangel an System in der modulatorischen Construction Bach's nachzuweisen.

Würden wir die Construction noch weiter zurück verfolgen, so würden wir finden, dass die Componisten des strengen Satzes die Theilschlüsse der zweiten und vierten Stufe ebenfalls nicht vermeiden, wiewohl ihr grosser Theoretiker Zarlino nur die Dominant- und Mediant-Cadenzen anerkennt, dabei diese beiden vollkommen gleichstellend.

Die Nach-Bach'schen Musiker aber bevorzugen durchaus die Dominante in der Dur-Tonart, die Parallele in der Moll-Tonart, und weisen dadurch den Mediant-Modulationen einen beschränkten Raum an. Vorzugsweise geschieht dies in der Sonatenform. Das Beispiel Nr. 614 aus Mozart's Amoll-Sonate mit der Modulation in die Moll-Oberdominante gehört der fünften Rondoform an. In der Sonatenform in Moll bedient sich Mozart stets der Modulation in die Dur-Parallele.

Haydn und Mozart gaben mit der Form auch der Modulation systematische Vollendung. Sie wiesen den nahen und entlegenen Modulationen ihre Stelle an und unterwarfen Modulation wie Rhythmik den Gesetzen des Contrastes und der Steigerung, dabei sich mit vollendetem Ebenmafse in kleinerem Kreise bewegend.

Beethoven durchbrach diesen Kreis nicht, sondern er liess ihn sozusagen auswachsen, in allen seinen Theilen sich gleichmässig erweitern und erfüllen. Dabei steckte er naturgemäss der Dissonanz sowohl, wie der Modulation, viel weitere Grenzen, ja vom Standpunkte der geschlossenen Form möglichst weite, so dass seinen Nachfolgern ein Hinausgehen über dieselben nicht möglich war. (Das thörichte Unterfangen, das Vollendete übertreffen zu wollen, war es, welches einst den hochbegabten Friedemann Bach den Werken seines Vaters gegenüber zu Grunde richtete.)

Beethoven führte auch die Mediant-Modulation wieder ein,

freilich auf dem höheren Standpunkt, den er über seine Vorgänger hinaus erreicht hatte. Diesen Weg betrat er schon früh: in op. 29, 31, später wieder in op. 53, op. 97, 106 (*Allegro* und *Adagio*), 111, 125, 127, 133, worunter sich ein Theil seiner bedeutendsten Werke befindet. (Näheres Formenlehre § 48.) Dagegen hat er die Secunden-, Quarten- und Septimen-Modulation in der grossen Construction nicht angewendet. Nur das Scherzo der neunten Symphonie macht seinen ersten Haupttheilschluss in Cdur, einem tonartfremden Ton. Da nun Beethoven in jeder Richtung die Peripherie erreicht hat, welche den Kreis der Verbindung des classischen Formideals mit der Modulation begrenzt, so trennte sich nach ihm die Modulation von der Form und nahm einen eigenen Entwickelungsgang, den wir, in Verbindung mit der Poesie, vorzugsweise in Wagner's musikalischem Drama beobachten können.

Ob nun dieser Wagner'sche Standpunkt als Abschluss der Geschichte der Modulation oder als Beginn einer neuen musikalischen Stilrichtung zu betrachten ist, — die Bescheidenheit des Meisters selbst vertritt letztere Ansicht, — das vermag die flüchtige Gegenwart nicht festzustellen. Unzweifelhaft ist aber, dass die Modulation innerhalb der rein musikalischen Form durch Beethoven zum Abschluss gebracht worden ist.

Was nun den erwähnten gegenwärtigen Standpunkt der Modulation betrifft, so lässt sich innere Berechtigung demselben durchaus nicht absprechen. Er ist musikalisch correct und mathematisch richtig. Sein wesentlich unterscheidendes Kennzeichen gegen den vor ihm herrschenden ist die Befreiung des musikalischen Ausdrucks von der begrenzten Form des Musikstückes. Diese Form besteht in einer regelmässigen Wiederkehr der Momente thematischer Entwickelung, sie dehnt sich von der kleinen Liedform bis zur grossen Sonatenform aus. Dieser Beschaffenheit entspricht modulatorisch eine Haupt-Tonart, von welcher ausgegangen und in welche, ehe sie ganz und gar aus dem Gedächtnisse verdrängt ist, wieder zurückgekehrt wird. In sich vollkommen berechtigt und durch die höchsten Meisterwerke beglaubigt, kann doch diese Formbildung eine absolute Nothwendigkeit für alle Zeiten und Aufgaben der Kunst nicht beanspruchen, wir müssten denn unserer Kunst alle Vergangenheit und Zukunft absprechen und das Jahrhundert Haydn's, Mozart's und Beethoven's für den Mittelpunkt der gesammten Musikgeschichte

erklären, wozu wir wieder als kurzlebige Gegenwartsmenschen nicht berechtigt sind.

Indessen überschreitet das Für und Wider dieser vielerörterten Frage die Grenzen vorliegender Abhandlung. Hier haben wir allerdings vorzugsweise mit den Werken unserer grossen Klassiker zu thun. Wir haben diese zunächst von dem allgemeinen Standpunkte der Schule im Einzelnen betrachtet, uns dann zum rein künstlerischen, technisch unbegrenzten, erhoben, und dadurch das Walten der Meister unserer Anschauung näher gebracht. Jedes wirkliche, d. h. stilrechte Kunstwerk trägt die Bedingungen seiner Existenz in sich selbst, bedarf nicht des Vergleiches mit anderen Werken oder Stilen und erklärt sich daher auch selbst: aber! — nur dem Unbefangenen, künstlerisch Vorurtheilsfreien.

So ist es mit den Werken Palestrina's, Bach's, Mozart's, Beethoven's und aller anderen grossen Meister. Die Werke der Mittelmässigkeit dagegen, welche sich in jeder Gegenwart bergehoch aufthürmen und die wahren Kunstwerke dem Auge zu entziehen drohen, tragen ihre Berechtigung nicht in sich selbst, sondern in dem Original, welches sie copieren. Sie zerbröckeln an ihrer inneren Unselbständigkeit, die nächste Gegenwart sieht noch ihre Trümmer, eine folgende nur ihren Schutt, über welchen die wahren Kunstwerke sich hoch erheben, durch ihre innere selbsteigene Festigkeit erhalten. Dieser Prozess wiederholt sich in der äusseren Geschichte der Kunst immer wieder, weil er der Natur des Menschengeschlechts entspricht. Wir dürfen daher nicht mit Geringschätzung auf die Vergangenheit blicken, welche, als Gegenwart, einem Mozart kein Grab, einem Bach keinen Wohlstand gewährte, und müssen der immer wieder auftauchenden Behauptung schlauer Gegenwarts-Reclame: „heutzutage könne keine wirkliche geistige Kraft unbemerkt und unbelohnt bleiben", mit Entschiedenheit entgegentreten: denn wir wissen nicht, wodurch und gegen wen wir uns gleicher Sünde schuldig machen.

Wer freilich Palestrina vom Standpunkte Bach's, diesen von Mozart's, diesen wieder von Wagner's Standpunkt betrachtet, der muss erst Vorurtheile abstreifen lernen, wenn er in den Vollbesitz des aufgespeicherten Reichthumes unserer Kunstschätze gelangen will.

Jeder Stil legt der schaffenden Phantasie Beschränkungen auf, welche im wahren Kunstwerke als innere Nothwendigkeit, in der ge-

wöhnlichen Composition als Schule, Routine, Schlendrian erscheinen. Der gewöhnliche Componist modulirt auf eine bestimmte Art, weil es sein Meister (Mozart, Beethoven oder ein anderer) so gemacht hat, oder weil es einmal Mode ist, oder weil es unbequem ist, anders zu verfahren. Die Phantasie des Meisters unterwirft sich den allgemeinen Stilprincipien als innerer Nothwendigkeit, sie bilden den logischen Theil seiner Darstellung des Schönen und erscheinen als solcher in seiner künstlerischen Technik. Alles Willkürliche scheint ausgeschlossen. Was aber einer Epoche als innere Nothwendigkeit angehört, kann in einer anderen, früheren oder späteren, als Willkür erscheinen, und eine Mozart'sche Symphonie wäre im alten Athen ausgelacht worden.

Klassische Beispiele der Periode Haydn-Mozart-Beethoven, sowie solche moderner Componisten in classischer Form, können wir uns sparen, da sie den Gegenstand der Formenlehre bilden, deren Bekanntschaft hier vorausgesetzt wird. Doch geben wir hier das gesammte Modulationsgefüge des

Lohengrin-Vorspiels,

eines allgemein anerkannten Kunstwerkes, welches alle Vorzüge moderner Composition in kleinem Rahmen vereinigt.

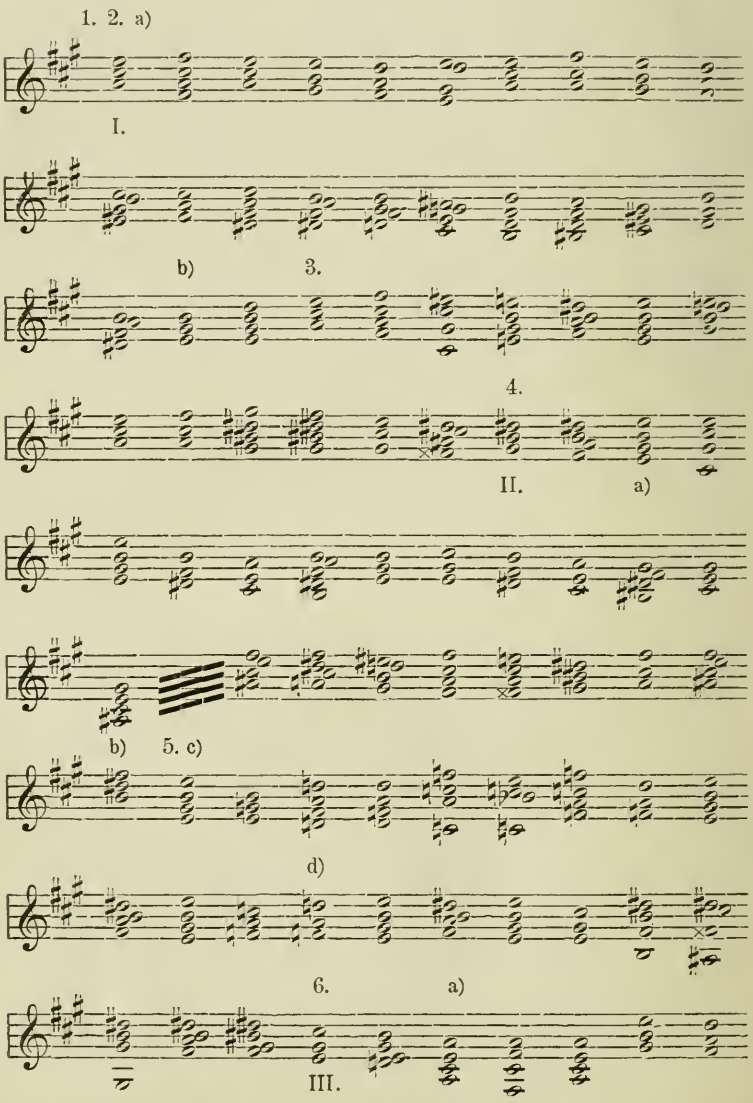
Die Bestandtheile desselben sind:

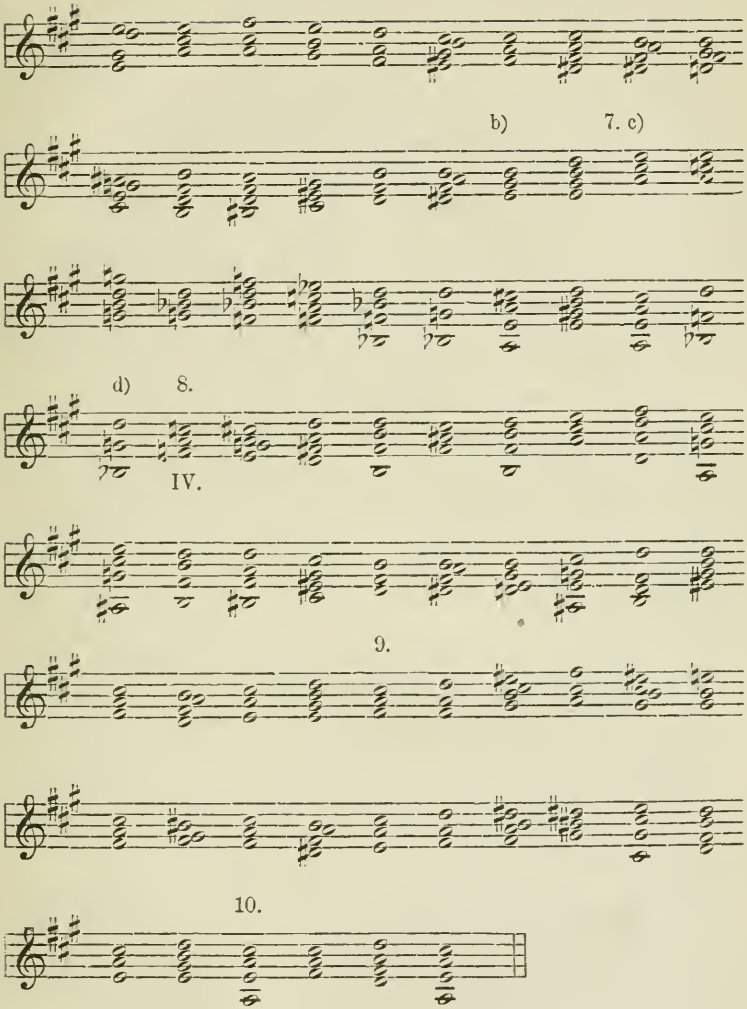
	1. Einleitung	1— 4.	4.
I.	2. Vordersatz mit Dominanthalbschluss . . .	5—12.	8.
	3. Nachsatz mit Modulation nach Edur . . .	13—19.	7.
II.	4. Vordersatz in Edur mit Dominanthalbschluss	20—27.	8.
	5. Nachsatz mit Modulation nach Adur . . .	28—35.	8.
III.	6. Vordersatz Adur mit Dominantschluss . .	36—43.	8.
	7. Nachsatz mit Modulation nach Ddur . . .	44—49.	6.
IV.	8. Vordersatz Ddur-Adur mit Dominantschluss	50—57.	8.
	9. Nachsatz (Siehe Nr. 663, S. 281 berühmtes Gegenbewegungs-Beispiel) , ...	58—67.	10.
	10. Anhang (Nachspiel)	67—75.	9.

Die Vordersätze sind im Wesentlichen gleich, die drei ersten Nachsätze ähnlich, der letzte Nachsatz ganz selbständig.

In dem folgenden Notenbeispiel ist obige metrische Construction durch Ziffern angedeutet. Zwischen a) und b), c) und d) liegen die harmonisch gleichen Abschnitte.

668. Wagner, Lohengrin.




b)
7. c)
d)
8.
IV.
9.
10.

§ 28.

Die mathematische Modulation.

Leibnitz hat ausgesprochen, dass unser musikalisches Gehör nicht weiter als bis fünf zähle. Er wollte damit sagen, dass die grosse Terz (4 : 5) das letzte Intervall sei, dessen mathematisches Zahlen-Verhältniss sich unmittelbar in musikalische Empfindung verwandelt. Schon das Intervall der kleinen Terz (5 : 6) wird nur als Ergänzung der grossen Terz zur reinen Quinte, also mittelbar, in Bezug auf ein anderes Intervall, musikalisch empfunden.

Es sind indessen vorher viele Jahrhunderte vergangen, in welchen das musikalische Gehör noch nicht bis fünf zählen konnte: die ganze Zeit der antiken Homophonie und die darauf begründete diatonische Musik der ersten Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung, welche die Terz als Dissonanz empfanden, ferner die ersten Jahrhunderte mehrstimmiger Musik bis in's dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert.

Die Schöpfung der selbständigen Moll-Tonart könnte indessen als ein Fortschritt zum musikalischen Zählen bis sechs angesehen werden, wiewohl wir die kleine Terz auch jetzt noch als Quintcomplement der grossen Terz berechnen.

Alle bisherigen Versuche, besonders Rameau's und Kirnberger's, das musikalische Zählen bis zur Zahl sieben zu befördern, waren vergeblich, und sind vermuthlich als unfruchtbar zu betrachten.

Der mathematischen Theorie der Musik liegt die reine Quintenstimmung zu Grunde. Doch vergisst diese Theorie, dass die genetisch älteren Intervalle des Einklanges und der Octave der reinen Quintenstimmung nothwendige Grenzen setzen, also die Quinte temperiren.

Einklang und Octave sind es, die zuerst Ordnung in das Tonreich bringen, Grundlage eines Tonsystems werden. Ihnen muss sich das in der Genesis des Tonsystems folgende Intervall der Quinte accommodiren.

Hierauf stützt sich die Behauptung, dass eine frühzeitige Tempe-

ratur (die allerdings bei Aristoxenus im IV. Jahrhundert vor Christi Geburt theoretisch vorliegt) zum Verkennen des consonirenden Charakters der Terz geführt habe.

Diese Behauptung wird aber durch die Thatsache widerlegt, dass die Alten die mathematische Grösse der Terz richtig berechneten. Vielmehr scheint erst die jahrhundertelange Ausbildung des harmonischen Gehörs den consonirenden Charakter der Terz ergeben zu haben. (§ 6, S. 62.)

Die Harmonik aber, anfänglich durch das Bedürfniss, Stimmen zu verbinden, hervorgebracht, bildet jetzt die Grundlage aller musikalischen Production, auch der rein melodischen, besonders der einfach melodischen; denn alle Einfachheit der Melodie besteht in der Einfachheit ihrer harmonischen Grundlage.

Die Harmonie aber beruht auf dem Dreiklang, dessen möglichst reine Darstellung den höchsten Grad des Wohlklanges ergiebt.

Die Temperatur (Herabstimmung der Quinte) benachtheiligt am empfindlichsten die grosse Terz, indem diese, aus zwei Quint-Tönen gebildet, zu gross wird: die Temperatur kennt eben nur Quint-Töne.

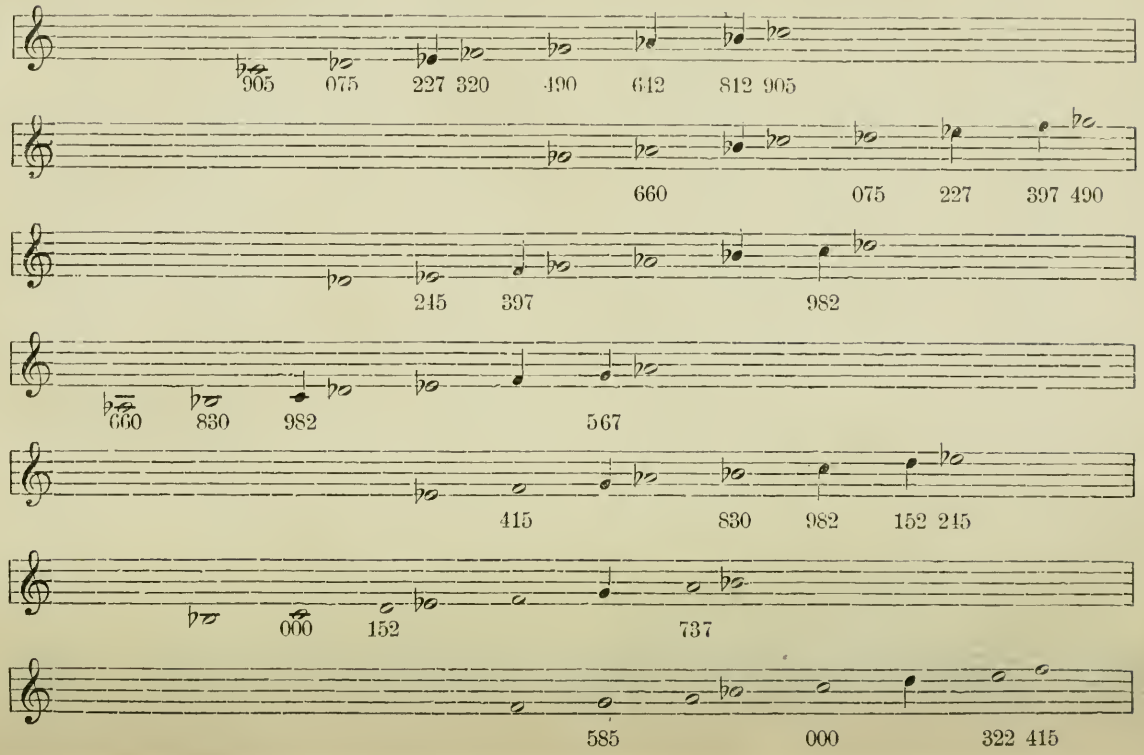
Nur im Gesange und auf Streich-Instrumenten, und nur bei ausserordentlich feinem Gehör ist es möglich, die natürliche Reinheit der Tonverhältnisse in einer Weise zu Gehör zu bringen, welche der Temperatur an Wohlklang überlegen ist. Unter allen anderen Bedingungen gewährt die feststehende Stimmung der temperirten Instrumente grösseren Wohlklang.

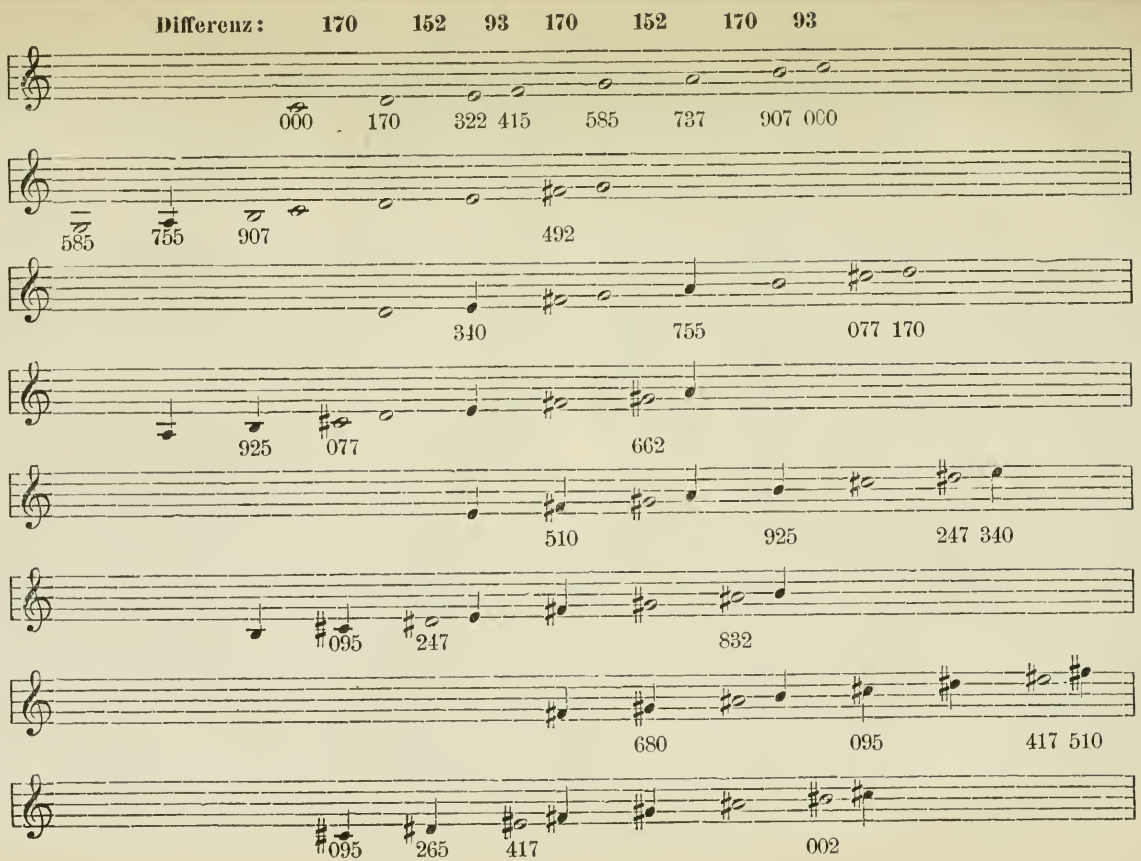
Indessen übt die genetische Bedeutung der Terz im Tonsystem auf die musikalische Vorstellung einen Einfluss, der sich auch innerhalb des temperirten Systems Geltung verschafft. Auch in den Regeln der Harmonielehre zeigt sich dieser Einfluss und lässt sich in den Zahlen der mathematischen Tonverhältnisse ausdrücken: am bequemsten und übersichtlichsten in den Opelt'schen Logarithmen, deren Gebrauch hier noch einmal empfohlen werden soll.

In diesen Logarithmen, die als Tausendstel der Octave betrachtet werden können und alle Rechnungen auf Addition und Subtraction beschränken, ergiebt die reine Quinten-Stimmung folgende Tonhöhe der Tonleitern.

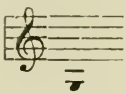
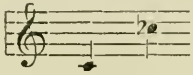
Kann über Fesdur fortgesetzt werden.

669.





Kann über Gisdur fortgesetzt werden.

Die erste Ziffer (die Kennziffer des Logarithmus) ist hier weggelassen, weil sie nur zum Numeriren der Octave dient. Für die Noten der Stufen  bis und für kann man diese Ziffer als 0, für  als 1, für höhere als 2 annehmen. Doch thut man am besten, diese Octavziffern hier ganz unbeachtet zu lassen, da sie gar nichts zur Sache beitragen.

Man kann auch Schwingungszahl-Verhältnisse in gleicher Absicht gebrauchen, doch entbehrt man dabei den Vortheil der Gleichheit in allen Octaven, den die Opelt'schen Zahlen gewähren.*)

Verschiedene Tonhöhen der gleichen Note sind durch verschiedene Notengattungen ausgedrückt.

Da die Tabelle nach oben und unten beliebig fortgesetzt werden kann**), so stimmt die mathematische Theorie darin mit der esoterisch musikalischen überein, dass sie eine unbegrenzte Mannigfaltigkeit der Tonverhältnisse nachweist.

Die Verwandtschaftsgrade ergeben sich aus der Zahl der gemeinschaftlichen absolut gleichen Tonhöhen. Schon der Grundton der vierten Tonart des Quintenzirkels ist in der ersten nicht als heimischer Ton zu finden.

Die nähere Bestimmung der Verwandtschaftsgrade ergiebt sich aus dem Verhältniss zur Oberdominante, wodurch die Quart-Verwandtschaft wieder eine nähere ist, als die Quint-Verwandtschaft. (Quarte als Unterquinte zu verstehen.) Vgl. S. 2, 3, 4.

Eine Tabelle der Moll-Tonarten nach dem Muster der obigen für die Dur-Tonarten bleibe für diesmal der Neigung des Lesers überlassen. Die näheren Bestimmungen der Moll-Verwandtschaft sind etwas complicirter, weil der tonische Moll-Dreiklang in den Oberdominant-Dreiklang erst durch Einführung der Durterz verwandelt werden muss.

---

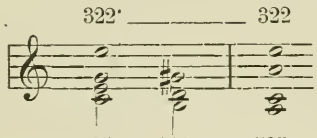
*) Wenn man indessen alle Schwingungszahlen auf eine Octave reducirt, — z. B. c = 256, c der zweiten Octave = 256 × 2, c der vierten Octave = 256 × 8, c der nächsttieferen Octave = $2\frac{5}{9}6$, u. s. w. — so erlangt man einen ähnlichen Vortheil, wie durch den Gebrauch der Opelt'schen Logarithmen.

**) Vgl. d. Verf. „Musikalische Elementarlehre", Berlin, Stubenrauch. 3. Aufl., § 47, pag. 53.

Zwischen Dur und Moll ergeben sich zwei ganz verschiedene Arten der Verwandtschaft: Parallelität und Gleichnamigkeit.

Die parallele Moll-Tonart wird dadurch erreicht, dass die Durterz zur Mollquinte wird.

670.

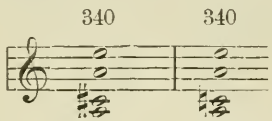


585	644	737
322	152	000
000	907	737

Die Intervall-Grössen siehe S. 125.

Die gleichnamige Moll-Tonart hält denselben Grundton fest und verwandelt nur die Terz.

671.



755	755
077	018
755	755

Man sieht, dass sich hier aus der verschiedenen Art der Ableitung zwei verschiedene amoll-Tonarten ergeben.

Ebenso würde sich auch aus der ersten (Terz-) Modulation ein anderes A dur ergeben, nämlich:

322		340
059	statt	077
737		755

(Wir erinnern uns hier, dass die Modulation C-A bei den Classikern schwer zu finden war.)

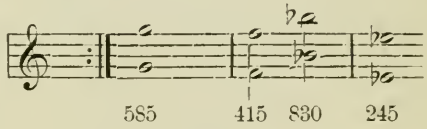
Ebenso verhält es sich mit den Modulationen von **Moll zu Dur**.

Da hier nicht die mathematische Theorie der Musik vorgetragen, sondern nur ihre Uebereinstimmung mit der rein musikalischen nachgewiesen werden soll, so wollen wir zum Beschluss dieser Abschweifung die mathematische Theorie noch auf einige klassische Muster anwenden. Für die mathematische Theorie selbst verweisen

wir nochmals auf Opelt's angeführte „Theorie der Musik", welcher auch Hauptmann zum Theil seine „Anschauungen" zu danken hat.

Die Durchführung von Mozart's Cdur-Symphonie I leitet von dem Schluss Gdur des ersten Theiles durch ein *Unisono* der Holz-Instrumente nach Esdur.

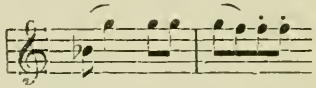
672.



(Diff. 170)

Hiermit ist der Grundton der wirklichen Esdur-Tonart (siehe Tabelle) erreicht. Die jetzt in den Geigen folgende Terz von Esdur, 567,

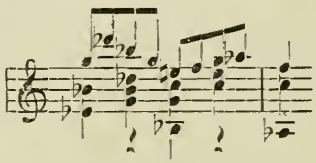
673.



ist aber schon nicht mehr derselbe Ton, wie die soeben verlassene Tonica von Gdur (Oberdominante von Cdur), sondern in Consequenz der mathematischen Theorie um 018 tiefer als diese.

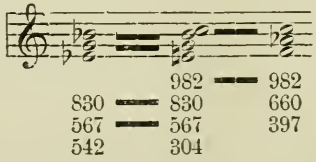
Der Satz verweilt jetzt in Esdur ohne Veränderung der mathematischen Verhältnisse. Dann aber wird nach fmoll modulirt.

674.



Hier müssen die gemeinschaftlichen Töne g b als gleiche Tonhöhen angesehen werden. Es ergiebt sich:

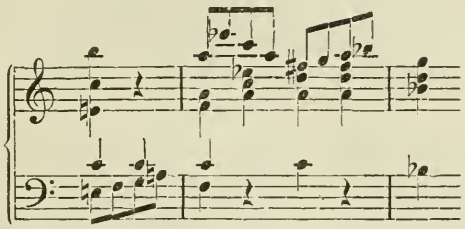
675.



eine fmoll-Tonart, welche tiefer ist als das mit dem Fdur der Tabelle gleichnamige fmoll.

Bei der folgenden Modulation nach gmoll wird zunächst die kleine Terz **as** in die grosse **a** verwandelt:

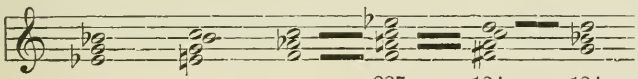
676.



In der Modulation nach g bilden **a** und **c** die gleichen Tonhöhen.

Es ergiebt sich im harmonischen Auszug:

677.

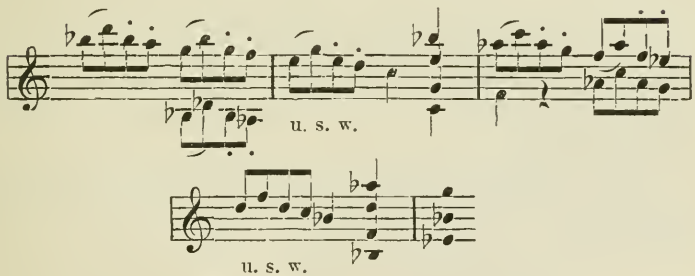


	227	134	134
982	982	982	812
660	719	719	549
397	397	456	

Auch dieses gmoll liegt tiefer als das Gdur der Tabelle.

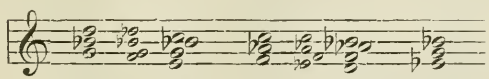
Jetzt wird dieselbe Modulation zurück gemacht:

678.



Indem wir uns wieder an die gemeinschaftlichen Tonhöhen halten finden wir folgende Ziffern:

679.

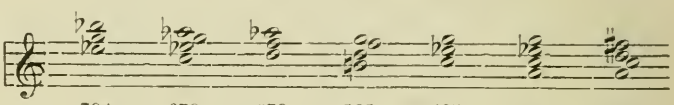


134	964	964	794	794
812	812	642	642	531
549	549	379	379	209
	286		116	

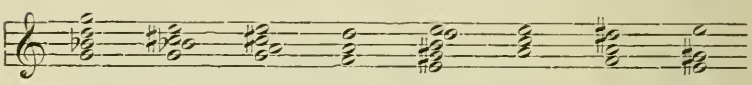
Wir haben hier also ein tieferes Esdur erreicht, als das, von dem wir ausgegangen sind.

Hier schliesst sich nun ein Modulationssatz von Esdur bis Edur an, der in harmonischer Reduction, mit Uebergehung einiger ganz unwesentlicher Zwischenglieder, so lautet:

680.



794	678	678	585	585	585	492
531	531	415	415	263	263	170
209	209		907		000	000
	000	170	170	**000**	755	755

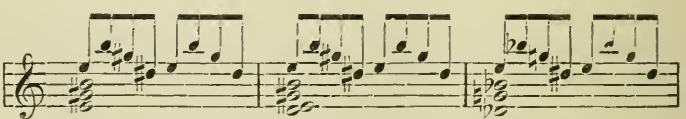


585	340	340	170	340	340	247	340
170	077	077		170			
848	848	755	755	925	018	755	662
585	585	585	433	662	755	433	340
				340			

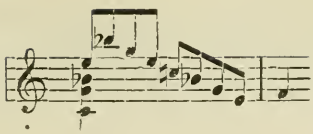
Mit **000** ist zwar nicht die Sexte von Esdur (982), wohl aber die Tonica des ganzen Satzes wieder erreicht. Indem aber der Satz weiter modulirt, verwandelt sich bei dem (vorvorletzten) amoll-Accord 000 wieder in 018, und **e** ist nicht mehr Terz von **c**, 322, sondern Quinte von **a** = 340. Wie also früher, während die Modulation den Quartenzirkel verfolgte, alle Accorde tiefer wurden, so sind sie jetzt höher geworden.

Die Modulation ist hiermit noch nicht beendet, sondern wirft sich jetzt in wenigen Takten, denen **e** als gemeinsame Tonhöhe dient, nach Fdur.

681.



340	340	340
925	925	
622	622	
340	340	
	170	



340

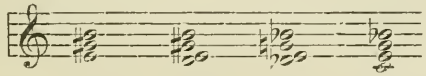
603
018 433

Hiermit hätten wir also die Tonhöhe von c, 000, wieder verloren und auch keine Aussicht, dieselbe bis zur Reprise wieder zu erreichen.

Bisher hatten wir nur Quint-Modulationen, hier ist aber eine Terz-Modulation gegeben, d. h. ein Fall, in welchem sich die Quinte in die Terz verwandelt.

Wenn sich Quintton in Terzton verwandelt, so muss letzterer nachgeben, also in der Tonhöhe (um 018) nachlassen. Denn die Terz kann nie Erzeuger, stets nur Erzeugtes sein, wie sich aus der Quint-Generation des Tonsystems ergiebt. Obiger Satz ist also auf folgende Art zu zählen:

682.



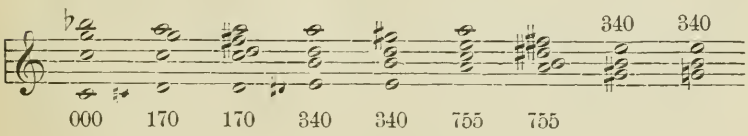
925	925		830
622	622	585	585
e 340	e 340	e 340	e 322
	170		000

Somit haben wir das Fdur der Tabelle und die Tonhöhe 000 für c wiedergewonnen.

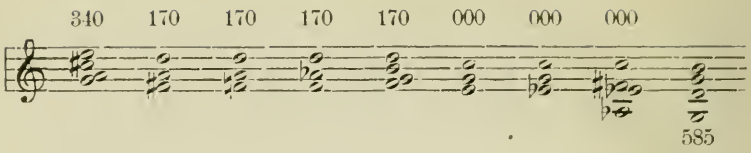
Mit der Bitte an den durch das bisher Vorgetragene genügend eingeführten Leser, die Mozart'sche Partitur oder deren Klavier-Auszug zur Hand zu nehmen, gehen wir nun rascher weiter.

Der Satz verweilt sechs Takte in Fdur, und modulirt dann, mit Uebergehung ganz unwesentlicher Zwischenglieder, auf folgende Art in die Oberdominante von Cdur:

683.



000 170 170 340 340 755 755



Hiermit ist aber die ursprüngliche Tonhöhe wieder erreicht, nachdem sie mehrmals gewechselt hat, und einmal der gemeinschaftliche Ton, indem er sich aus der Quinte in die grosse Terz verwandelte. nachgegeben hat. Ohne dieses Nachgeben wäre das Cdur, mit welchem nun die Reprise beginnt, um 018 zu hoch.

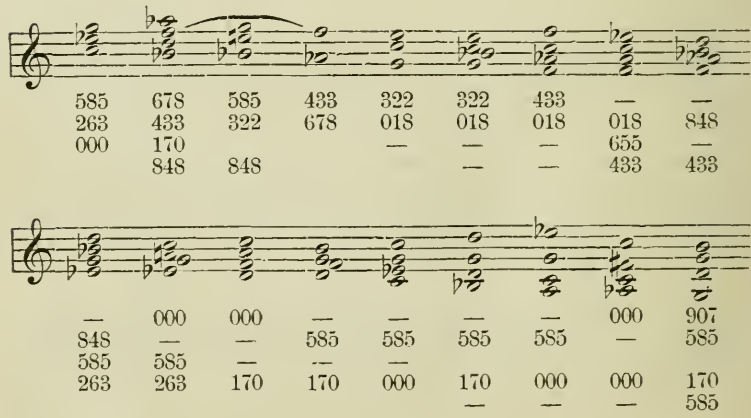
Einzelne Töne haben hierbei folgende Wandlungen durchgemacht:

		Differenzen
c	1,000 0,982 0,964 1,000 1,018 1,000 1,018 1,000	− 18, − 36, + 18
g	0,585 0,567 0,549 0,631 0,585 0,603 0,585	− 18, − 36, − 54, + 18
d	0,170 0,152 0,134 0,116 0,170	− 18, − 36, − 54
f	0,415 0,397 0,379 0,415 0,433 0,415	− 18, − 36, + 18
fis	0,492 0,456 0,492 0,510 0,492	− 36, + 18
es	0,245 0,127 0,209 0,263	− 18, − 36, + 18

u. s. w.

In der Reprise erscheint nun noch ein kleinerer Modulationssatz, welcher unmittelbar nach der Fermate beginnt.

684.



Auch hier wird also, da wir den zweiten Accord als Dominante der Parallele rechnen, **b** = Quinte von **es**, 585 + 263, die ursprüngliche Tonhöhe verlassen und wieder erreicht. Verwandlung von Quinte in Terz kommt nicht vor. Jeder gemeinschaftliche Ton behält seine Tonhöhe.

In dem ganzen Symphoniesatz, wie in jedem ähnlichen, beruht diese Uebereinstimmung des Mathematischen mit dem Musikalischen darauf, dass jede Modulation, die im Quintenzirkel vorwärts gemacht wurde, irgendwo im Quartenzirkel rückwärts gemacht wird. Wo dies nicht geschieht, wird auch die ursprüngliche mathematische Tonhöhe nicht wieder erreicht.

Man denke sich eine Composition für Streichinstrumente und Orgel: die Streichinstrumente wirken, ohne Berührung leerer Saiten, lange Zeit allein und moduliren fortwährend im Quartenzirkel, denselben zweimal durchmessend; so erreichen sie am Ende, wenn von Cdur ausgegangen, ein Cdur, welches um mindestens 36 zu tief geworden, welche Zahl sich durch jede Verwandlung von Quinte in Terz um 18 vermehrt, so dass der halbe Ton erreicht und überschritten werden kann. Setzt nun die Orgel ein, so ist die Stimmung verloren. Glücklicherweise ist es leichter, solchen Satz *in abstracto* vorzustellen, als *in concreto* herzustellen. Dass aber Componisten sich die Intervalle und Accorde rein vorstellen, folgt schon daraus, dass die reinen die einfachsten und daher nicht nur dem bevorzugten, sondern auch dem gewöhnlichen Vorstellungsvermögen zugänglicheren sind.

Treten wir nun der **Praxis** noch etwas näher, so ist zunächst unzweifelhaft, dass für die Stimmung Einklang und Octave die gebietende Nothwendigkeit bedeuten. Denn diese Intervalle vertragen fast gar keine Verstimmung.

Die Blaseinstrumente im Orchester haben nun aber, mit verschwindenden Ausnahmen, für jeden Ton nur eine Tonhöhe, ja sogar für die meisten enharmonischen Verwechselungen nur eine Tonhöhe, und sie zwingen durch die Macht des Einklanges das Streichorchester, ihnen nachzugeben. Vollends die Ventilinstrumente machen nicht einmal einen Unterschied zwischen grossem und kleinem halben und ganzen Ton, da das gleiche Ventil, mithin dieselbe Rohrlänge, für beide dient.

Dadurch aber legen die Blaseinstrumente dem Orchester eine

Temperatur auf, denn Temperatur ist nichts weiter, als die nothwendige Herrschaft des Einklanges über alle anderen Intervalle.

In unserem Mozart'schen Beispiele halten z. B. die Holzbläser ihr ursprüngliches **c** 1,000 fest, während das **c** der mathematischen Berechnung auf 0,982 heruntergegangen ist. (Vgl. oben Nr. 677.)

Das kurz darauf folgende gmoll klingt

mathematisch:	die Bläser intoniren:	Differenz:
d 1,134	1,170	36
b 0,812		
g 0,549	0,585	36

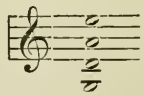
Der erste Einsatz der Hörner mit $\frac{\overline{\overline{c}}\ 1{,}000}{c\ \ 0{,}000}$ fällt dagegen wieder mit der mathematischen Modulation zusammen.

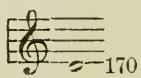
Zu dem amoll des sechsten Accordes in Nr. 683 $\begin{matrix} e & 340 \\ c & 077 \\ a & 755 \end{matrix}$ setzen Hörner, Trompeten und Pauken mit $\begin{matrix} e & 322 \\ c & 000 \end{matrix}$ ein.

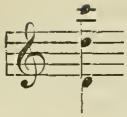
Die Unterschiede zwischen der mathematischen Reinheit und der wirklichen sind hier also viel grösser als beim Zusammenwirken eines temperirten Instrumentes (Clavier, Orgel, Harmonium) mit Streichinstrumenten, da hierbei die grösste Unreinheit 0,018 beträgt.

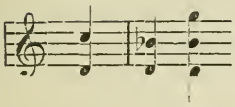
Aber die Geigen selbst gebieten durch ihre leeren Saiten der mathematischen Consequenz Einhalt.

So stimmen in unserem Beispiel die leeren Saiten der Violine

685. 

Die leeren Saiten sind wenigstens bei den Accorden unvermeidlich. Nun steht aber dasselbe  in dem Accord

für 162, in  für 134, in dem folgenden für 116,

in  für 170.

Und doch müssen alle diese Tonhöhen 170 angegeben werden, weil der Gebrauch der leeren Saite weder vermieden werden soll, noch kann.

Die Möglichkeit einer mathematischen Reinheit ist also im Orchestersatz nicht gegeben und die Abweichungen von derselben sind hier grösser und mannigfaltiger als beim temperirten Instrument. Aber der Einklang ist es, der hier wie da, aber hier durch directe Einwirkung des musikalischen Gehörs, die musikalische Reinheit erhält.

Der Vortheil aber, der bei Streichinstrumenten gegeben ist, und den die mathematische Theorie allein zu begründen im Stande ist, besteht in der Möglichkeit, den Terztönen grössere Reinheit zu verleihen, was besonders dann für das aesthetische Wohlgefallen von grosser Bedeutung ist, wenn in ausgehaltenen Accorden entlegene Modulationen gemacht werden. (Nr. 248, 308.)

Da dies nun der einzige Punkt ist, in welchem die mathematische Theorie in die Praxis tritt, aber auch hier nur das feine Gehör, nicht das mathematische Wissen sich wirksam zeigt, d. h. der feinhörende Musiker von selbst, ohne irgendwelchen Nutzen der Wissenschaft, an geeigneten Stellen*) der Terz die natürliche Reinheit verleiht, so ist das mathematische Wissen dem Musiker durchaus entbehrlich, und die mathematische Einleitung der Musiklehre mit Recht in diesem Jahrhundert abgeschafft. Ihre Wiedereinführung an der rechten Stelle, d. h. für Nichtcompositionstudirende nach der Harmonielehre, für Compositionstudirende nach der prakti-

*) Vor allem, wo ihm kein gebieterischer Einklang entgegensteht.

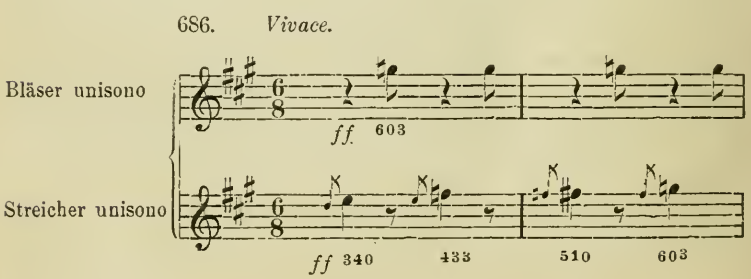
schen Compositionslehre, ist nur mit Hülfe der Opelt'schen Logarithmen leicht anschaulich und erspriesslich. Wer überhaupt für diese Studien (die nicht obligatorisch sein dürfen) reif ist, wird die elementare Anwendung einer Logarithmentafel den gewöhnlichen, keine Anschauung gewährenden Regeldetri- und Wurzel-Rechnungen vorziehen.

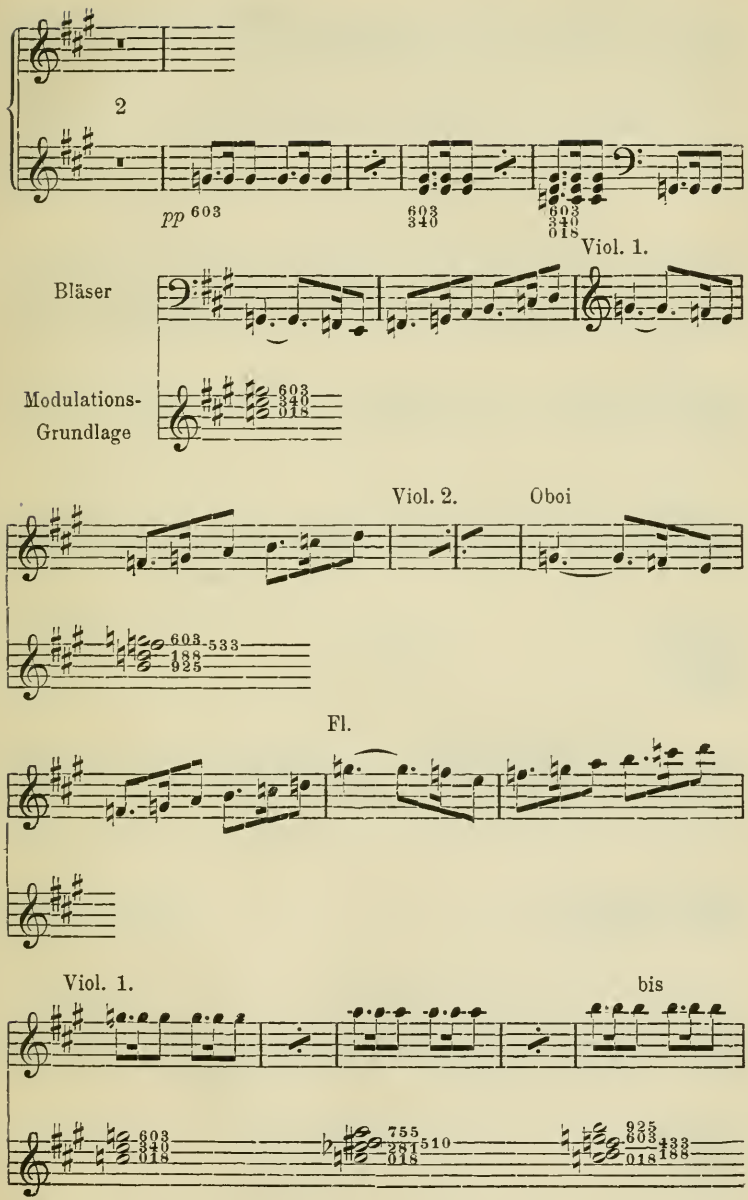
Ob man übrigens die Rechnung mit Logarithmen oder mit Schwingungszahlen, mit gemeinschaftlichen Tönen oder mit Fundamentalbässen macht, das Resultat muss immer dasselbe sein, d. h. es muss sich immer zeigen, ob die Modulation zur ursprünglichen Tonhöhe zurückkehrt, oder über den nichtgeschlossenen Quintenzirkel hinaus, zu neuen Tonhöhen fortschreitet.

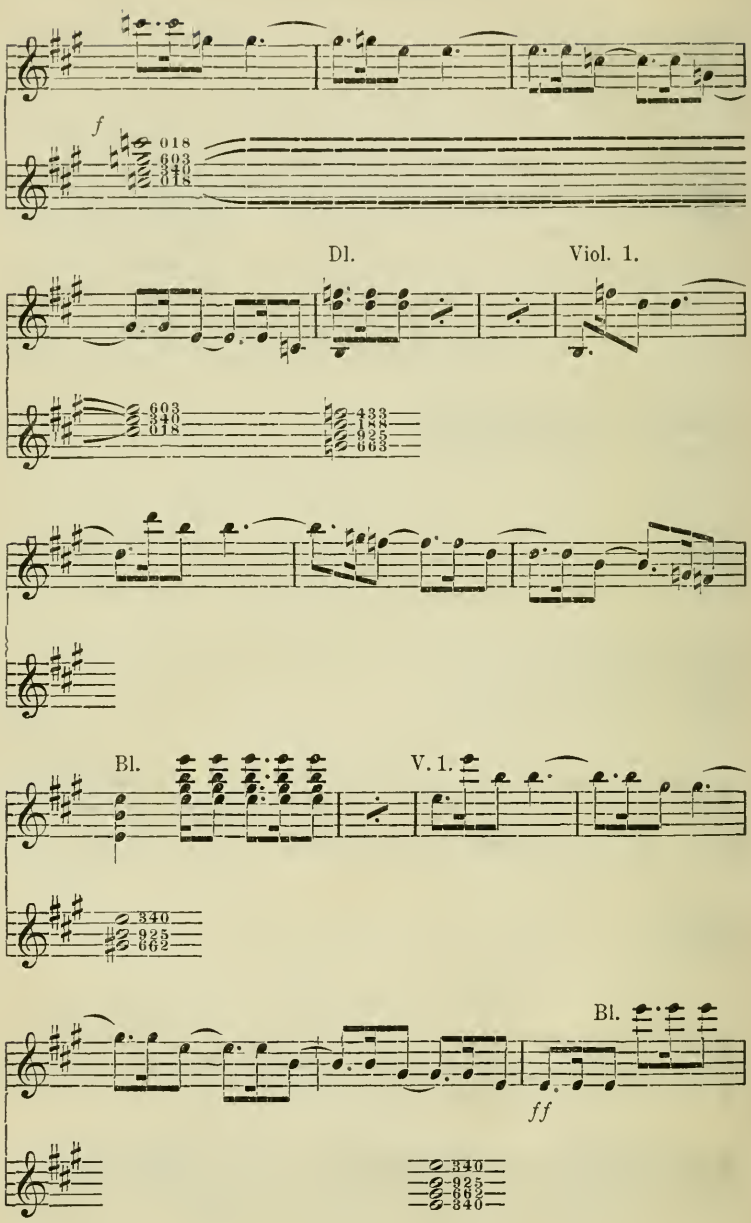
Etwas Reinmusikalisches ist dabei noch immer vorausgesetzt: nämlich die Fähigkeit, die Terz- und Quinttöne zu unterscheiden, oder, dasselbe mit anderem Worte, den Fundamentalbass zu erkennen. Dazu giebt die mathematische Theorie keine Anleitung, sondern nur die musikalische, d. i. Rameau'sche Theorie. Aber es scheint, als wenn auch diese Theorie immer der Hülfe des musikalischen Vorstellungsvermögens bedürfe, also eines gewissen Grades von musikalischem Talent, sowie ganz gewiss der Routine im Musiklesen.

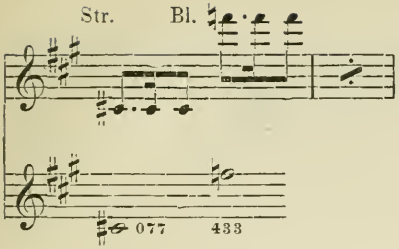
Es folgt hier noch die kurz gefasste Berechnung der Durchführung des ersten Satzes von Beethoven's Adursymphonie. Die Octavzahl (Ziffer vor dem Komma, Kennziffer des Logarithmus) ist hier wieder weggelassen, weil es ganz gleichgiltig ist, welcher Octave die Töne angehören, da ihnen in allen Octaven dieselben Ziffern zukommen. Darin, sowie in der Anwendung des Decimalsystems überhaupt, beruht ja der grosse Vorzug der Opelt'schen Berechnungsweise gegen alle anderen.

Beethoven, Adur-Symphonie:

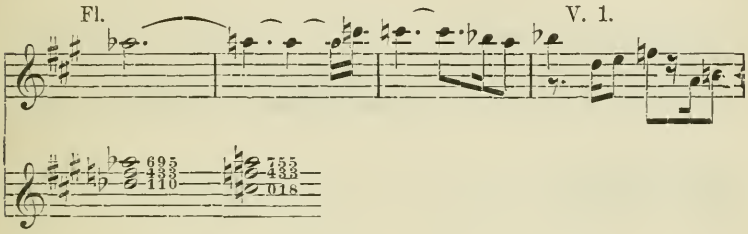


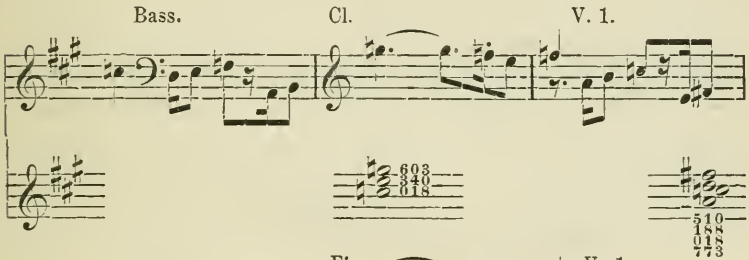

2
pp 603
603
340
603
340
018
Viol. 1.
Bläser
Modulations-
Grundlage
603
340
018
Viol. 2.
Oboi
603
188
925
533
Fl.
Viol. 1.
bis
603
340
018
755
281
018
510
925
603
018
433
188

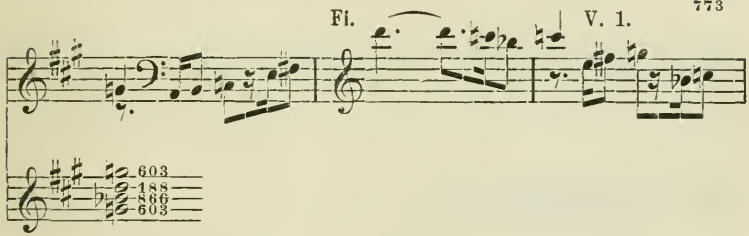

f
018
603
340
018
Dl.
Viol. 1.
603
340
018
433
188
925
662
Bl.
V. 1.
340
925
662
Bl.
ff
340
925
662
340

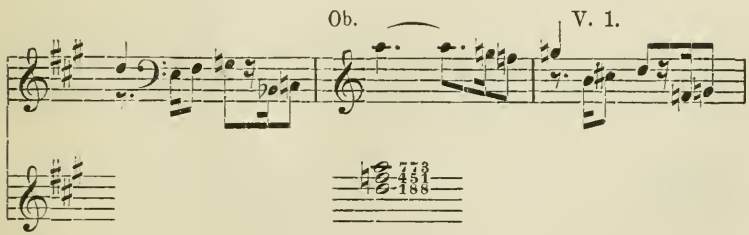


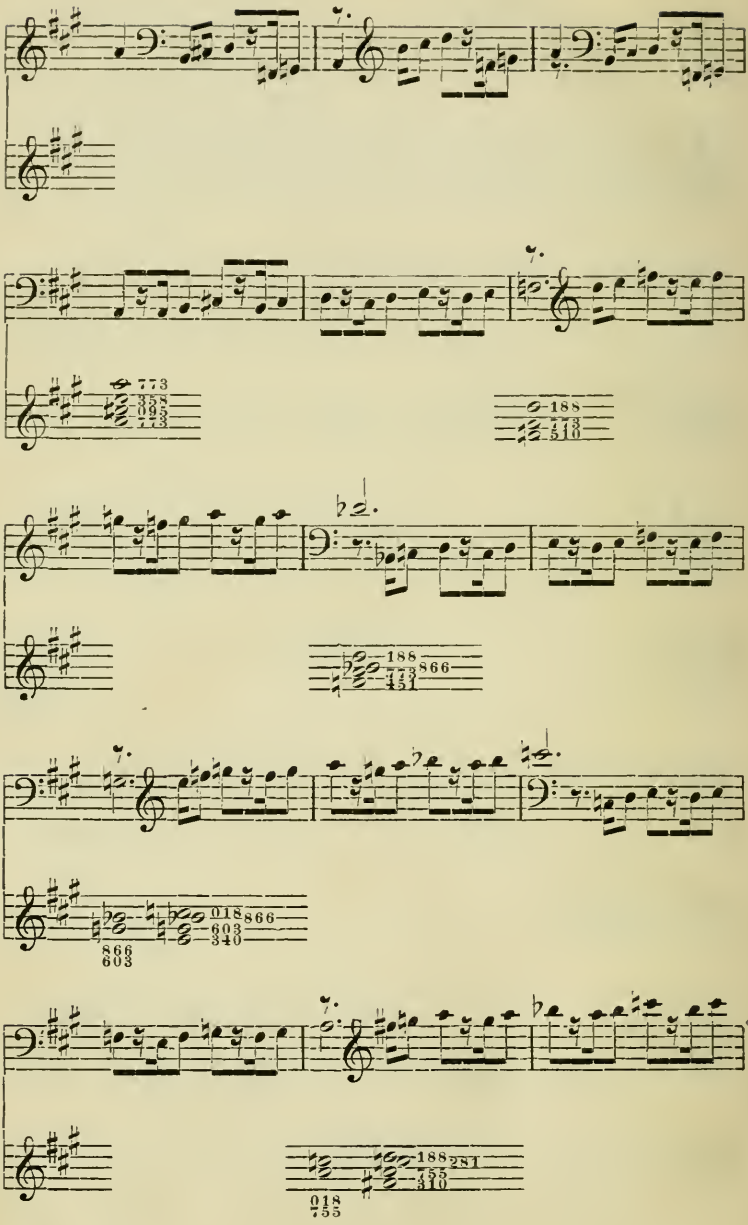
Dieses $\overline{\overline{\text{f}}}$ darf nicht eïs gelesen werden, sondern ist als wirkliche verminderte Quarte zu betrachten; sonst wird der Satz zu tief und erreicht nicht die ursprüngliche Tonica.

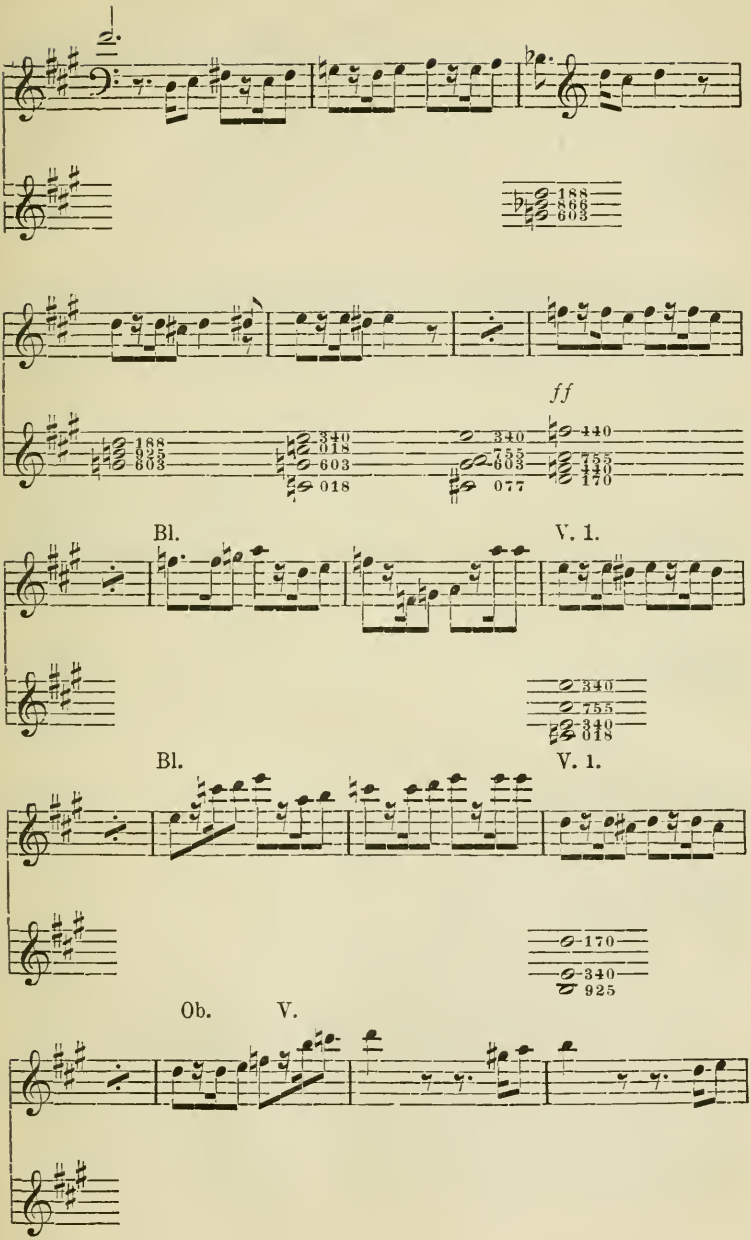


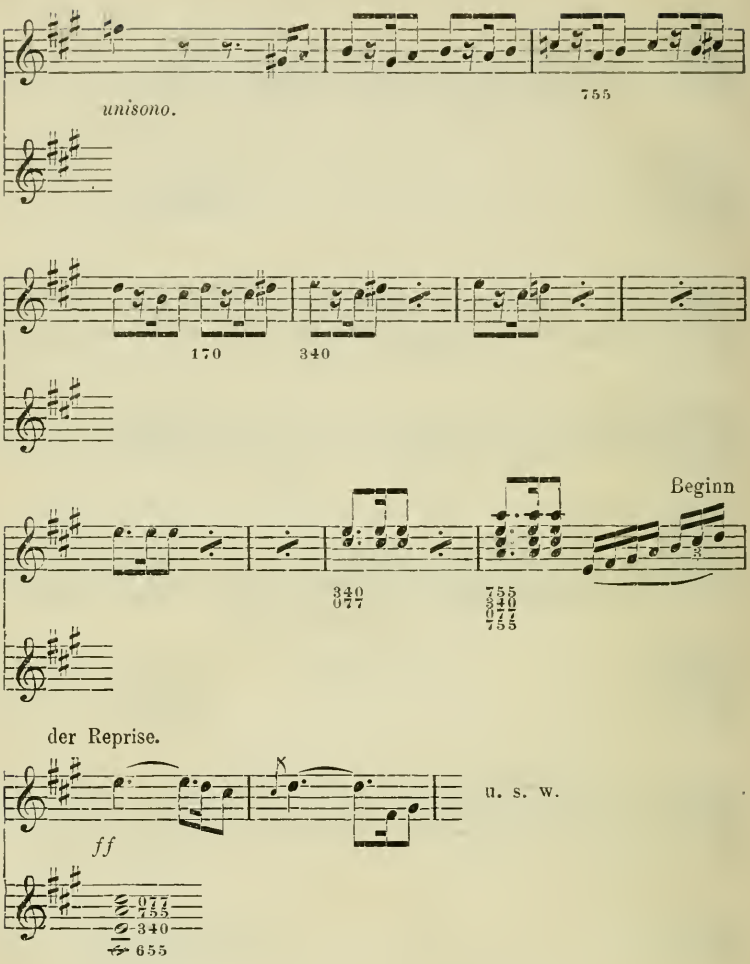







773
338
093
773
188
773
510
188
773
866
451
018
866
603
340
866
603
018
755
188
281
755
340


188
866
603
ff
188
925
603
340
018
018
603
340
755
603
077
440
755
440
170
Bl.
V. 1.
340
755
340
018
Bl.
V. 1.
170
340
925
Ob.
V.



u. s. w.

Hier wird also ebenfalls die ursprüngliche Tonica wieder erreicht.

Aus dieser Uebereinstimmung mit der musikalischen Praxis ergiebt sich die Richtigkeit der mathematischen Theorie, nicht aber ihr Bedürfniss für den Musiker oder auch nur für die Musikwissenschaft, welche vielmehr eine durchaus esoterische Behandlung beanspruchen darf.

Wechsel der Tonhöhen:

e	340	einmal	358	Differenzen:	+ 18
a	755	773	755	„	+ 18
d	188	170		„	− 18
g	bleibt	603			
u. s. w.					

Man sieht, dass in dem Beethoven'schen Beispiel der Tonhöhenwechsel beschränkter ist, als in dem Mozart'schen. Daraus könnte man gegen Mozart schliessen, dass dessen Satz zu abschweifend, oder gegen Beethoven, dass dessen Satz zu eintönig sei; oder für beide, dass Beethoven in der Durchführung weniger modulire, weil er im ersten Theil und in der Introduction bereits sehr viel modulirt habe, während Mozart seinem harmonisch einfacheren ersten Theil eine complicirtere Durchführung entgegensetzen müsse.

Und wenn nun einmal, wie Verf. im Jahrgang 1868 der Bock'schen Musikzeitung (Berlin) an einem Beispiel von Mozart nachzuweisen versucht hat, in einem Meisterwerke die ursprüngliche Tonica nicht wieder erreicht wird? — Dann ist entweder unsere Berechnung falsch gewesen*), oder die mathematische Theorie entbehrt noch der Vollkommenheit!

Als nicht ganz ernst gemeint folge dieser Abschweifung noch ein Wörtchen über die Möglichkeit, von der Berechnung in der Composition Gebrauch zu machen. Es soll dies Niemand thun! Wer es aber mag, der rechne seinen Modulationssatz aus; stimmt die Rechnung nicht, und steht der Componist seiner Arbeit mit der dazu erforderlichen Gleichgültigkeit gegenüber, so decke er das Minus durch entsprechende Quintenzirkelmodulationen, das Plus durch Quartenzirkelmodulationen oder durch die Verwandlung von Quinte in Terz. Vorher aber beobachte er wohl, ob er sich nicht etwa enharmonisch verschrieben habe.

---

*) Wie Verf. in dem angeführten Falle zuzugeben geneigt ist, weil er daselbst die Verwandlung von Quinte in Terz nicht in Betracht gezogen hat.

Anmerkung.

Dass die Rückkehr zu der ursprünglichen Tonica auch als rein musikalisches Princip sogar innerhalb des temperirten Quintenzirkels geltend gemacht werden kann, ergiebt sich schon aus den aesthetischen Begriffen der Entwicklung, der Einheit und der Mannigfaltigkeit, ist auch technisch bereits im ersten Paragraphen mit Notenbeispielen erörtert worden.

Denn, wenn auch das von einem C aus im Quintenzirkel zu erreichende (His =) C ganz das nämliche ist, wie jenes im Quartenzirkel zu erreichende (Deses =) C, wie es ja auch nicht nur auf der Orgel sondern auch im Orchester und Gesang wirklich der Fall ist, (während ihre mathematische Tonhöhe $+20$, ± 0, -20 beträgt) — so würde doch das beständige Fortschreiten der Modulation nach einer Richtung der Mannigfaltigkeit und der Einheit entbehren, würde als Entwickelung einseitig erscheinen und die ursprüngliche Tonica dermassen dem Gedächtniss entziehen, dass die Wiedererreichung derselben nur zufällig, nicht nothwendig, in der Entwickelung selbst nicht begründet, demnach überflüssig erscheinen muss. (Vgl. § 1, S. 20.) Im humoristischen Sinn hat Mozart in Così fan tutte eine solche Modulation im Quartenzirkel genial angedeutet, um das Erstaunen Alfonso's bei der Begrüssung seiner Freunde als ein erlogenes musikalisch zu charakterisiren.

---

§ 29.

Vorkommen der Modulation.

Dass Modulationen jeder Art an jeder Stelle vorkommen können, beweisen die zahlreichen Beispiele des ersten Theiles.

Dass sie in den grossen Instrumentalformen an gewissen Stellen vorzugsweise vorkommen, haben wir bereits gesehen und diese in dem Vermittelungssatz des ersten Theiles und dem Durchführungssatz der grossen Sonate näher betrachtet.

Doch auch das zweite Thema bringt nicht selten eine eigenartige Modulation, so z. B. in Mozart's Gmoll-Symphonie I die Modulation

nach Asdur, in der Cdur-Symphonie den frappanten Uebergang von amoll nach cmoll. (Nr. 125.)

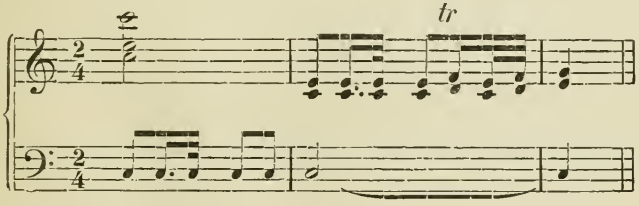
In der Reprise, obwohl sie im Grossen und Ganzen der Haupttonart angehört, dient der Vermittelungssatz, selbst wenn er nur von der Haupttonart zu ihr zurückführt, oft zu ausgiebiger Modulation, wie in den beiden genannten Symphonien ebenfalls geschieht.

Wo sich die Musik mit bewussten Vorstellungen verbindet, sind es diese, welche einen eigenthümlichen und mannigfaltigen Einfluss auf die Modulation üben. Diesem Einfluss wollen wir zuletzt ein besonderes Kapitel widmen; hier handelt es sich um das Vorkommen der Modulation überhaupt im geschlossenen und zusammengesetzten Musikstück, sowie um das Verhältniss der verschiedenen Arten der Modulation; um die Fragen: wieviel Modulation und welche vorzugsweise gebraucht wird.

Wir fassen dabei den Begriff der Modulation im strengsten Sinn als Tonartwechsel, schliessen also alle Accordfolgen aus, die innerhalb der Tonart möglich sind, wenn sie auch durch harmoniefreie Töne und Anwendung chromatischer Zeichen auf einen Tonartwechsel hinzuweisen scheinen. Da indessen hier ausnahmsweise Grenzstreitigkeiten möglich sind, auf deren Entscheidung der summarische Zweck des Paragraphen sich nicht einlassen kann, so bleibt ein unwesentliches Mehr oder Minder in der Berechnung der individuellen Entscheidung des Lesers überlassen.

Ganz ohne Modulation verlaufen wohl wenige, selbst unter den kleinsten Musikstückchen. Ein Beispiel, welches allerdings Theil eines grösseren Ganzen ist, sich aber innerhalb desselben doch selbstständig abschliesst, bietet uns z. B. im Don Juan der Auftritt der Masken im Ballsaal:

687.



Während dieses kurzen Musikstückes, welches mit dem berühmten „Viva la libertà!“ schliesst, wird die Cdur-Tonart nicht ein einziges

Mal verlassen. — Ebenso verläuft der Mohrentanz in der Zauberflöte in der einzigen Tonart Gdur, worauf vielleicht das beschränkte Tonsystem des angewandten Stahlinstrumentes von Einfluss war. Dagegen haben der so glücklich getroffene simple Dorfwalzer und der Jungfernkranz im Freischütz schon zweierlei Tonart.

Musikstücke mit einem einzigen Tonartwechsel sind dagegen schon sehr häufig. So lehrreich es nun auch wäre, eine grössere Beispielsammlung nach der Zahl der Modulationen anzulegen, dürfen wir doch diese Arbeit dem Belieben des Lesers überlassen, und gleich zu den grösseren Werken übergehen, bei denen Reichthum der Modulation vorauszusetzen ist, und wenden uns sofort an die höchste Form der Instrumentalmusik: die Symphonie.

Um einen genaueren Einblick in den Gebrauch der Modulation zu gewinnen, theilen wir diese in

1) regelmässige nächstverwandte des Quarten- und Quintenzirkels, wie Cdur zu Fdur und Gdur,

2) regelmässige andere,

3) Trugfortschreitungen,

4) Dreiklangsfortschreitungen.

Endlich nehmen wir noch hinzu, obwohl nicht eigentlich zur Modulation gehörig, den

5) Wechsel des Tongeschlechts.

Auf den ersten Satz nebst Einleitung von Mozart's Esdursymphonie angewendet, ergeben sich:

1) regelmässige nächstverwandte **23**, nämlich: Adagio Takt 12, 13—14, 14—16, 20—25 (Asdur bis Esdur); Allegro 42—46, 56, 66, 90, 95, 96, 107, Durchführung 10, 20, 22, 25, 30, Reprise 55, 65, 89, 94, 95, 106.

2) andere regelmässige: **19**, nämlich: Adagio Takt 8—9, 10, 11, 16—18, 18—20, Allegro 40—42, 48, 52, 81 u. 82, 83 u. 84, 100, Durchführung 3, 14, 16, 39 Reprise: 47, 51, 80 u. 81, 82 u. 83, 99.

3) Trugfortschreitungen: **15**, nämlich: Adagio Takt 4—5, Allegro 40, (43—44?), 91, 103 (eigentlich Mischaccord), 105, 108, Durchführung 10—11, 36—37 (eigentlich Mischaccord), 40, 41, Reprise 40, (42—43 Mischaccord), 90, 102(?), 104, 107(?).

4) Dreiklangsfortschreitungen: **1**, nämlich: Durchführung Takt 1 gmoll nach Bdur, also Paralleltonarten, so nahe wie möglich.

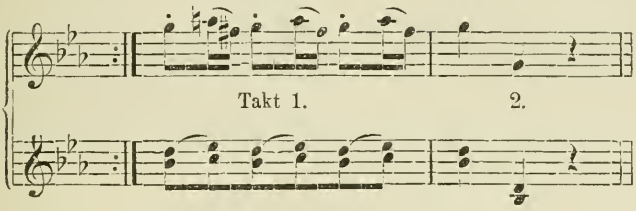
5) Wechsel des Tongeschlechts: **1**, nämlich: Durchführung

Takt 24, Gesammtzahl der Takte: 309, Gesammtzahl der Modulationen: 59

Im Interesse des weniger geübten Musik-Lesers seien hier die Zählpunkte angegeben:

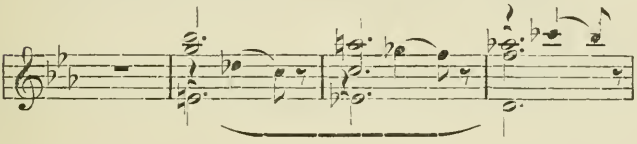
Die Durchführung beginnt nach dem Wiederholungszeichen mit den Takten:

688.



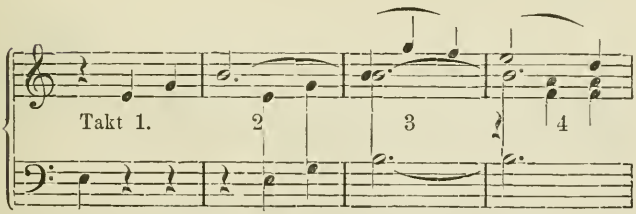
Die Reprise beginnt nach den vier Takten

689.



mit:

690.

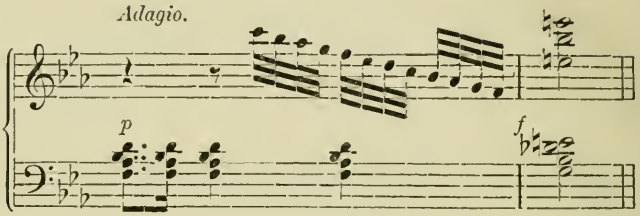


(Auf diese Art und nach dieser Eintheilung sind also zu dergleichen Untersuchungen die Takte zu numeriren.)

Um den Leser über die Art der Untersuchung selbst Anleitung zu geben, gehen wir in Folgendem etwas näher auf den Verlauf der angegebenen Composition ein, wenden aber unsere Aufmerksamkeit nur den weniger alltäglichen Modulationen zu.

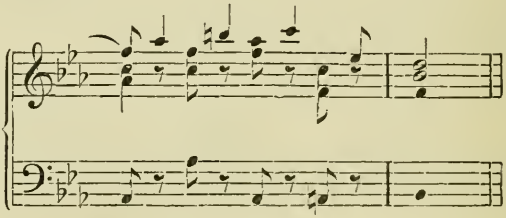
Adagio 4—5. Trugfortschreitung von Esdur (Domspt.) nach fmoll (verm. Spt.):

691.



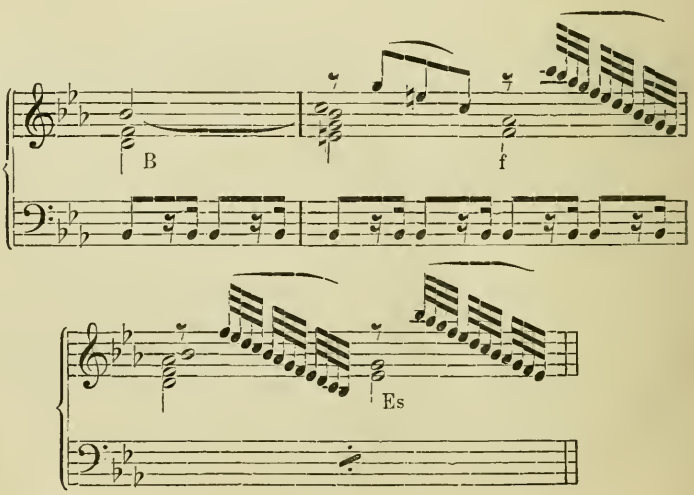
8—9. Regelmässige Modulation fmoll bis Bdur (Nebendreiklang II bis Oberdominante, vgl. S. 211).

692.



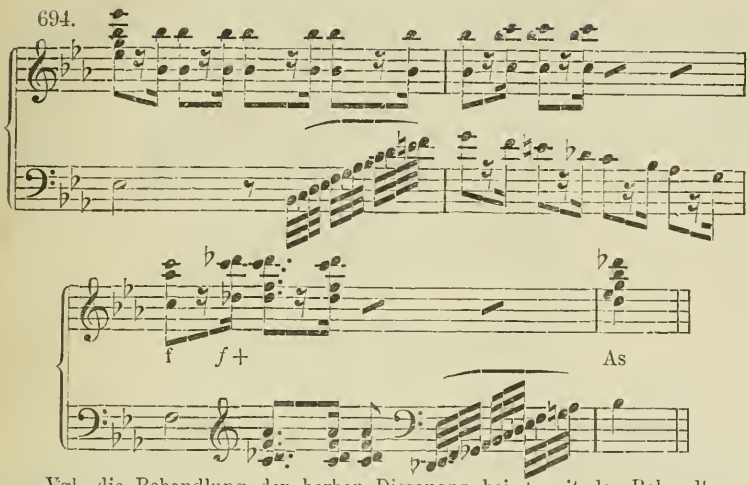
9—11. Ueber dem Orgelpunkt der Dominante Modulation Bdur — fmoll—Esdur.

693.



15—19. Esdur bis fmoll bis Asdur:

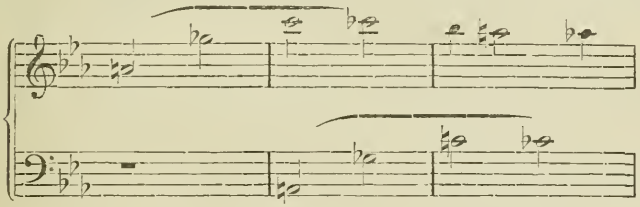
694.



Vgl. die Behandlung der herben Dissonanz bei + mit der Behandlung derselben Dissonanz in der Eroica I, Takt 280.

Der Schluss des Adagio wird eingeleitet durch den verminderten Septimenaccord **a-c-es-ges** mit Wechseldominantcharakter, bei welcher Gelegenheit der chromatische Durchgang **ces** einen anziehenden Mischaccord ergibt:

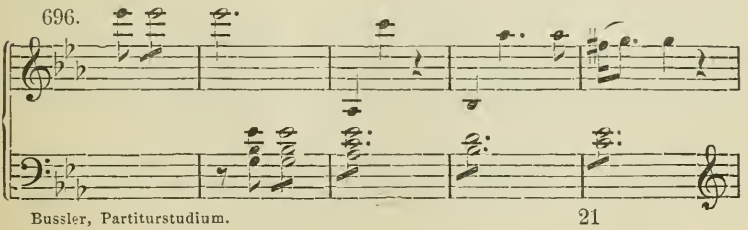
695.

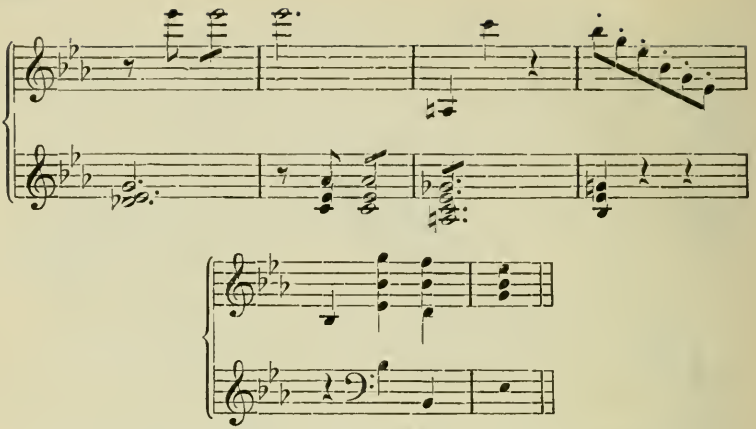


welchen die Hörner durch **es** ergänzen.

Allegro. Takt 36 beginnt eine modulatorisch bereicherte Cadenz in der Haupttonart.

696.

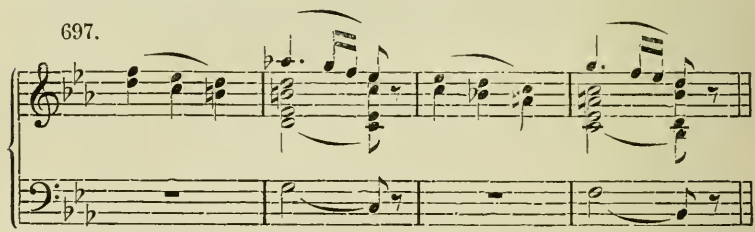




Trugfortschreitung nach cmoll, Modulation nach Asdur, von hier mit **a-c-es-ges** als Wechseldominante in die Haupttonart.

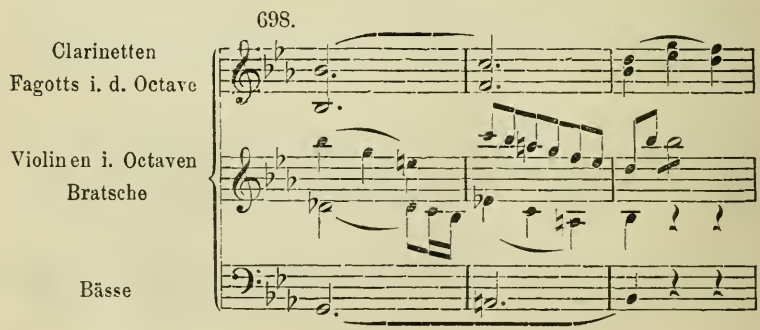
Mit Uebergehung der Modulationen des Vermittelungssatzes von Esdur nach cmoll, von cmoll nach Bdur, Bdur nach Fdur, wenden wir uns zum zweiten Thema, welches, ausser einer Modulation von B nach c und zurück nach B:

697.



eine, bei aller Einfachheit köstlich wirkende Trugfortschreitung des verminderten Septimenaccordes (e-g-b-des) in den Dominantseptimenaccord (f-a-c-es) enthält:

698.



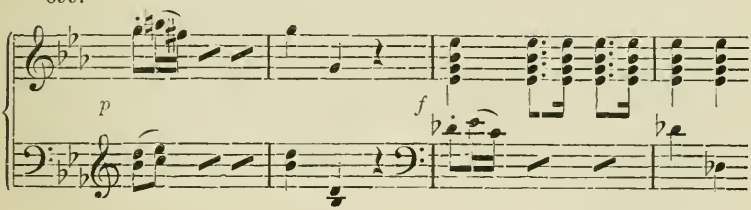
Doch ist auch hier dem verminderten Septimenaccord der Charakter des Mischaccordes eigen.

Der Schlusssatz modulirt einmal von Esdur (Achtelnote) mit **d-f-as-h** nach cmoll, mit e-g-b-des in die Bdurcadenz, und macht, um diese Modulation zu wiederholen (§ 19), eine Trugfortschreitung aus dem Dominantseptimenaccord Bdur (f-a-c-es) in den verminderten Septimenaccord cmoll (f-as-h-d).

Der erste Theil dss Allegro macht also keine Modulation, welche über die gewöhnlichen Verwandtschaftsgrade hinausginge.

Der Durchführungssatz setzt nun sofort mit Parallele: gmoll ein, und modulirt von dieser ebenso plötzlich nach Asdur:

699.

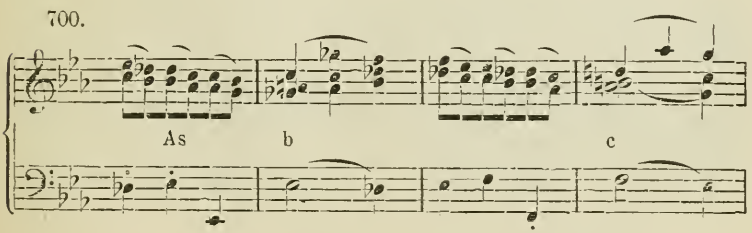


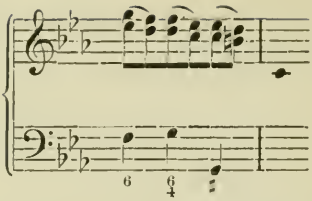
die entlegenste Modulation im ganzen Satze, wiewohl sie nur dem dritten Verwandtschaftsgrad entspricht. (Gmoll und Bdur sind als Paralleltonarten im ersten Grade terzverwandt, Asdur um 2 Bee ferner, mithin im dritten Grade.)

Sechs Takte später folgt wieder die Nr. 698 gegebene Trugfortschreitung, welche dem zweiten Thema angehört, nach Asdur transponirt.

Drei Takte darauf finden wir einen Trugschluss nach bmoll, der sich sofort nach cmoll wiederholt, in welcher Tonart dann wirklich geschlossen wird.

700.



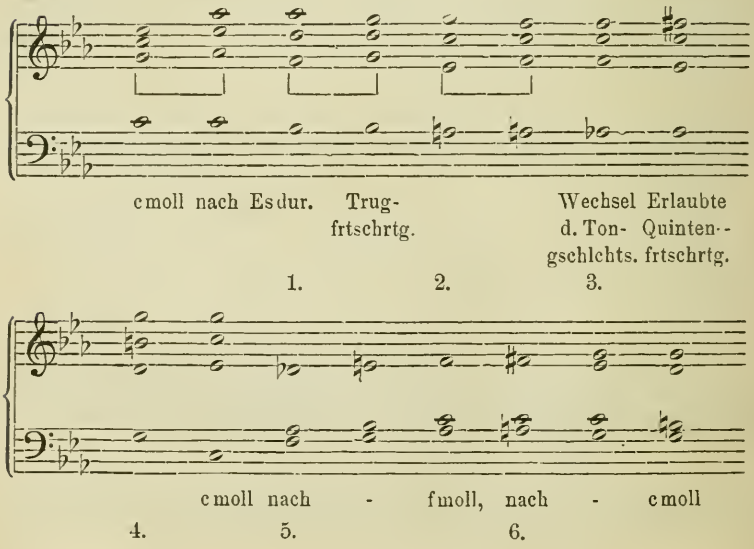


Hieran schliesst sich ein Satz der in c moll beginnt und auf der Oberdominante von c moll (**g h d**) im zwanzigsten Takte, unmittelbar vor der Generalpause, endet. Derselbe knüpft an das Motiv

an, und enthält folgende Accord-Verbindungen:

c moll, As dur, Dominantaccord Es dur, g moll als Nebendreiklang III von Esdur, kleiner Septimenaccord B dur VII, F dur, f moll, überm. Sextaccord c moll (auf **as**), G dur (Oberdominante von c moll), c moll, Des dur (Nebendreiklang VI f moll), verm. Dreiklang VII f moll, f moll, verm. Dreiklang g moll (im Sinne von § 17, Nr. 309), c moll: Quartsextaccord, Oberdominante.

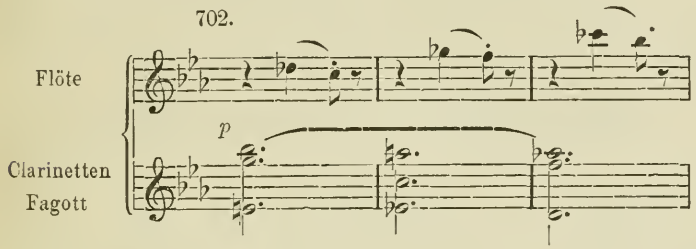
701.



Dieser Modulationssatz enthält also sechs Modulationen, ohne die bisher gezogenen bescheidenen Schranken zu erweitern.

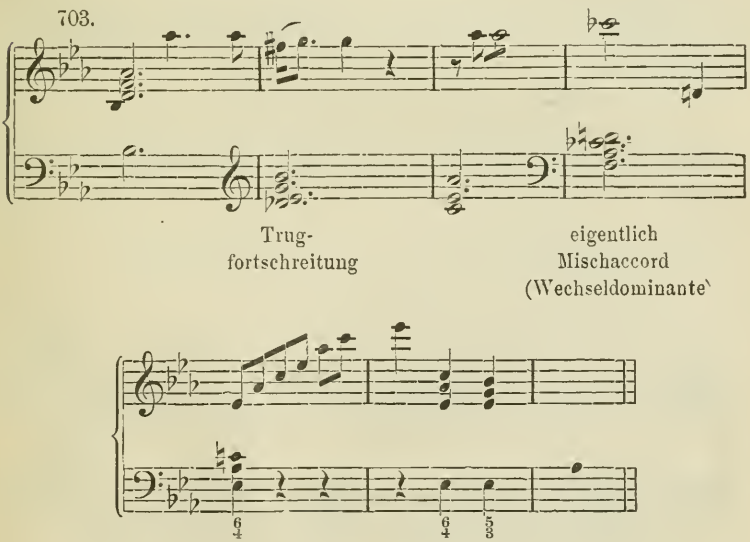
Die folgenden drei Takte bilden eine harmonische Sequenz durch den Quartenzirkel und führen in die Haupttonart und das Hauptthema zurück. Da sie mit einer Modulation beginnen, so zählen wir hier wieder drei Modulationen.

702.



Die ganze Durchführung enthält also in 41 Takten nur eine Modulation in eine entlegenere Tonart, nämlich die erste von g unmittelbar nach As. In der Reprise verwandelt sich der in No. 696 gegebene Schluss des Hauptsatzes in folgendem Modulationssatz:

703.



so dass dieser jetzt in Asdur schliesst. Nur die Trugfortschreitung des Dominantaccordes von Es dur in den von As dur kann hier gezählt werden, denn der Accord **d-f-as-ces** innerhalb Asdur ist nur ein Mischaccord.

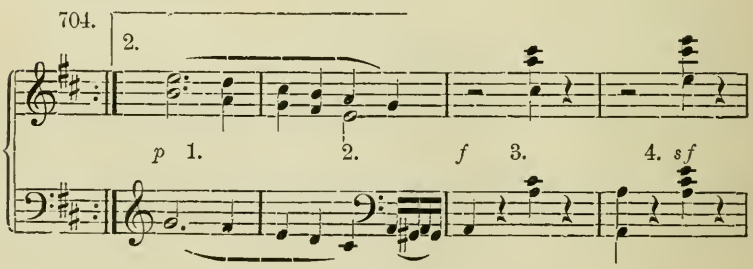
Vom dritten zum vierten Takt nach dem Asdur-Schluss wird mit dem verminderten Septimenaccord nach f moll modulirt, (wie im ersten Theil nach cmoll), alsdann von da nach Es dur. Dann folgen die im ersten Theil von der Oberdominante aus gemachten Modulationen, jetzt in die Haupttonart transponirt. (Vgl. Nr. 697, 698.)

Die Reprise enthält somit eine Modulation weniger, als der erste Theil, und bleibt ebenfalls in den Grenzen naher Verwandtschaft der Tonarten.

Dass der soeben harmonisch analysirte Satz, sowie die ganze Symphonie, der er angehört, ein köstliches Meisterwerk Mozart's auf dem ihm eigenen Standpunkt der Instrumentalmusik ist, weiss alle Welt, und der gegebene Nachweis der Beschränkung in der Modulation kann der Werthschätzung des Kunstwerkes nicht den geringsten Abbruch thun.

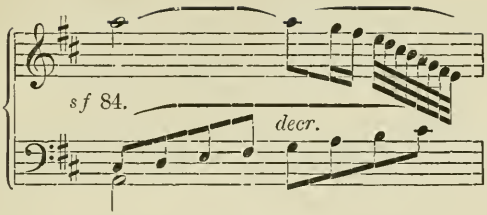
Vergleichen wir jetzt diese 1788 geschriebene Symphonie mit der etwa ein Jahrzehnt später componirten zweiten Symphonie von Beethoven.

Wir verlangen abermals vom Leser, dass er ein numerirtes Exemplar in Händen habe, in welchem die Hauptabschnitte für sich zählen: das Adagio von 1—33, das Allegro bis zum Wiederholungszeichen von Takt 1—100, die Durchführung vom Wiederholungszeichen und | 2 da volta



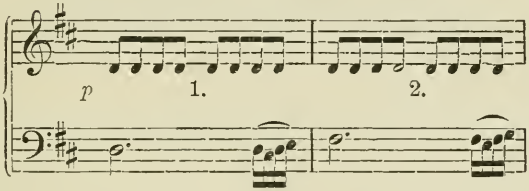
Takt 1 bis 84:

705.



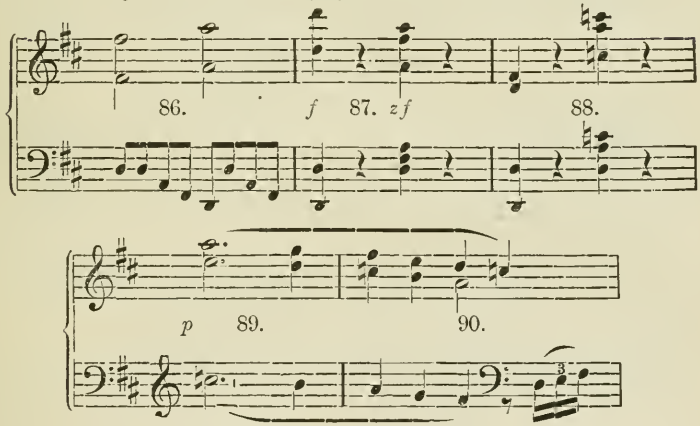
die Reprise Takt 1—90 von dem sich hier anschliessenden Takt

706.



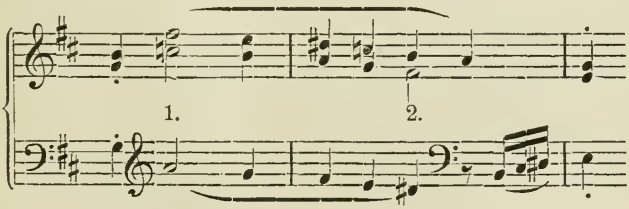
bis zu ihrem eigentlichen Ende (88) und zwei Takte weiter:

707.



der grosse Schlussanhang (Formenlehre § 48 S. 183) von Takt 1—55, d. h. von:

708.



bis zum Schluss des Satzes.

Regelmässige nächstverwandte Modulationen:

Adagio: Takt 22, 29 (Orgp.)	= zwei	31
Allegro: 16, 19, 20 (Wchs. d. Gschl.), 23, 28, 47, 56, 80, 87, 99	= zehn	
Durchführung: 1, 15, 20, 58, 62, 65, (68?), 84	= sieben	
Reprise: 14, 17, 37, 45, 58, 70, 77, 88	= acht	
Grosser Anhang: 9, 10, 17, 28	= vier	

Andere regelmässige Modulationen:

Adagio: 3, 5, 6, 7, 10, 11, 11, 16—17, 24—25 (Orgp.), 25—26 (Orgp.), 26—27, 27—28	= zwölf	46
Allegro: 11, 13, 46, 54, 61, 62, 65, 68	= acht	
Durchführung: 11 (d nach g fünf Takte), 18, 22, 25—27, 31, 34, 37, 39.	= acht	
Reprise: 11, 13, 15, 16, 36, 41, 51, 52, 55 . .	= neun	
Anhang: 1—3, 3—5, 5, 6, 6, 7, 23 (a B), 29, 31	= neun	

Trugfortschreitungen:

Adagio: 2, 6, 6, 17—18, 18—19, 19—20, 29—30	= sieben	18
Allegro: 8, 9, 67	= drei	
Durchführung: 58, 62, 66	= drei	
Reprise: 8, 9, 57	= drei	
Anhang: 14—15, 15—16	= zwei	

Dreiklangsfortschreitungen:

Adagio: 8. Allegro: 26 (d B), 44 (A fis), 52, 64. Durchführung: 28—29 (C e), 83 (cis A). Reprise: 34, 42, 54, 27 (es H) 11

Wechsel des Tongeschlechts:

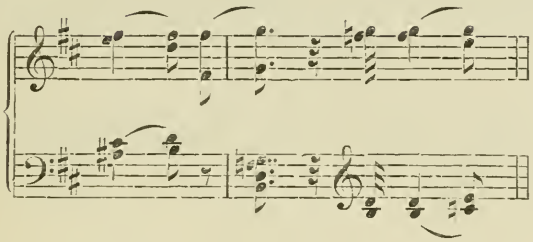
Adagio:	= null	17
Allegro: 22, 39, 77, 47, 49	= fünf	
Durchführung: 5	= eine	
Reprise: 22, 29, 67	= drei	
Anhang: 12, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30	= acht	

Gesammtzahl der Modulationen: 123

„ „ Takte: 362

Unter den regelmässigen Modulationen der Kategorie 2) sind die am weitesten gehenden im Adagio, 9 — 10, von h bis C:

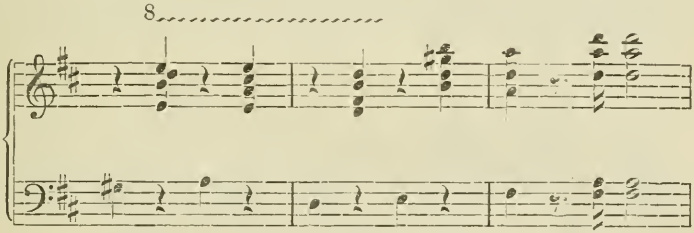
709.



im Allegro, Durchführung 81—85, Cisdur bis Ddur, wobei Cisdur zuerst als Dominante von fismoll auftritt.

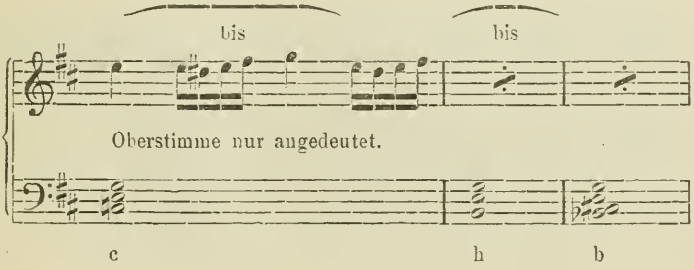
Unter den Trugfortschreitungen und Stimmführungs-Modulationen sind hervorragend im zweiten Thema des Allegro, 65 — 67, der Trugschluss von Adur nach Ddur:

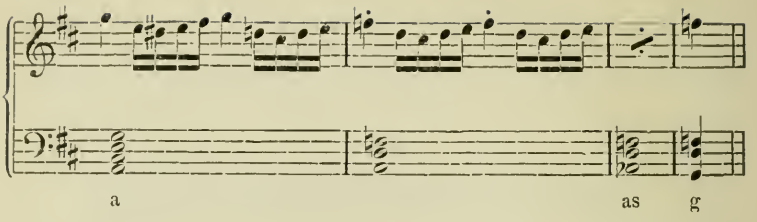
710.



in der Durchführung 27 bis 35 die Modulation über dem chromatisch abwärts führenden Bass (§ 26):

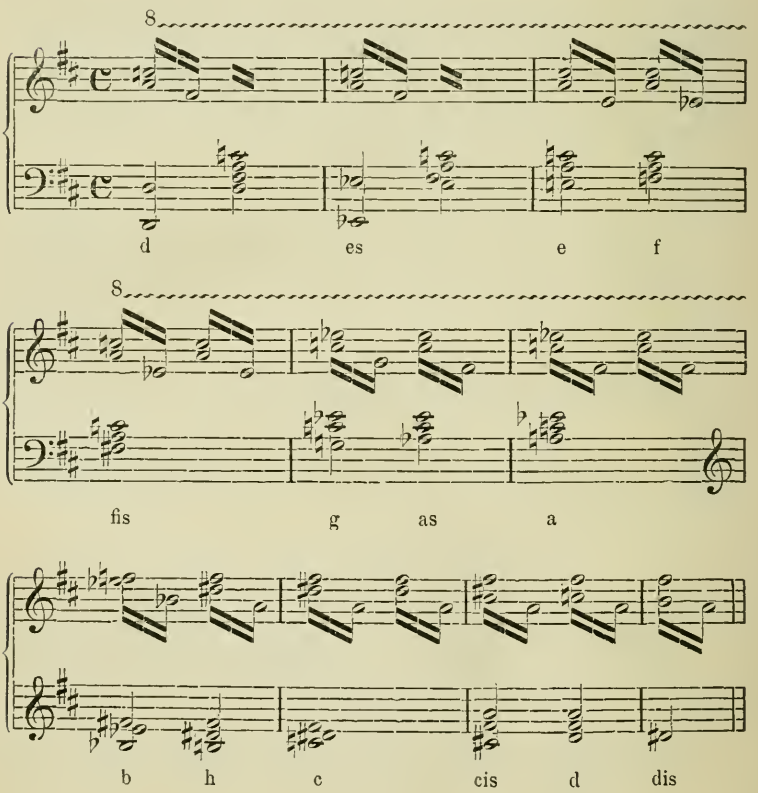
711.





und die Modulation über dem chromatisch steigenden Bass in dem grossen Schluss-Anhang 21 — 31, welcher vorherrschend Trugfortschreitungen enthält.

712, Beethoven. Zweite Symphonie.



Die Dreiklangs-Fortschreitungen bieten kein besonderes Interesse. Wechsel des Tongeschlechts macht sich schon im Vermittelungssatz des Allegro geltend, der bereits Nr. 605 angeführt worden ist.

Es ergiebt sich, dass Beethoven's Symphonie erheblich mehr als doppelt so reich an Modulation ist, wie die angeführte Mozart'sche. Man würde indessen gänzlich fehlschliessen, wenn man annehmen wollte, dass die Beethoven'sche Modulation sich in gleichem Verhältnisse weiter entwickelt habe, und dass hierin ein wesentlicher Unterschied zwischen Mozart und Beethoven zu finden wäre.

Vielmehr bleibt der angeführte Satz der modulatorisch reichste unter den Symphonieen Beethoven's, wenn man die Zahl der Takte, auf die sich die Modulationen vertheilen, berücksichtigt. Folgende Zusammenstellung gewährt einen vorläufigen Ueberblick über einen Gegenstand, dessen genauere Betrachtung dem Leser überlassen bleiben muss.

Zahl der Modulationen in Beethoven's

	I.	II.	III.	IV.	
II. Symphonie . .	117 (327 Tkt.)	40	16	57	
Eroica	150 (691 Tkt.)	38	42	83	
IV. Symphonie . .	57	24	43	51	
Cmoll	30 (503 Tkt.)	42 (247)	45 (275)	71 (644)	
Pastoral	18	44	24	37	27
Adur	49	81	22	55	
Fdur	45 (478 Tkt.)	25	12	115 (502)	
IX. Symphonie . .	85 (547 Tkt.)	84	26 (157)	207 (940)	

Auch der Modulationskreis, die Entfernung der äussersten Punkte von einander, ist bei Beethoven nicht grösser, als bei Mozart, vielmehr überbietet des letzteren Gmoll-Symphonie, deren

Modulation sich im ersten Satze von fismoll (beinahe cismoll) bis Asdur, im letzten Satz von cismoll bis fmoll erstreckt, in rein modulatorischer Hinsicht viele Sätze Beethoven's. Wovon aber Beethoven die Modulation mehr und mehr gereinigt hat, das sind die Quarten- und Quintenzirkel-Sequenzen, welche die Mozart'sche Modulation noch beherrschen.

So bleiben sich auch Mozart's erste und letzte Oper in Bezug auf die Zahl der Modulationen im Verhältniss zum Umfang ziemlich gleich: Idomeneo (componirt 1782) hat 696, Zauberflöte (componirt 1791) hat 645 Modulationen.

Indem wir die interessante Aufgabe, Wagner's Tannhäuser-Ouvertüre harmonisch zu analysiren, dem geneigten Leser überlassen, geben wir hier nur das Resultat der Analyse nach obigem Schema.

1.	Nächste Verwandtschaft regelm. .	40
2.	Regelmässige andere	20
3.	Trugfortschreitungen	65
4.	Dreiklangs-Fortschreitungen . . .	62
5.	Wechsel des Tongeschlechts. . .	23
		210 Modulationen

Leichter, wenn auch weniger zuverlässig, unterrichtet man sich über den Modulationskreis eines Werkes, wenn man die Tonarten oder auch nur die Accorde der äussersten Grenzen vergleicht. So finden sich in Bach's Matthäus-Passion auf der Kreuz-Seite die Accorde **cisis-eis-gis** als Wechsel-Dominante und **dis-fisis-ais** als Oberdominante, auf der B-Seite **des-f-as**; in Mozart's Gmoll-Symphonie I auf der Kreuz-Seite **gis-his-dis-fis**, auf der B-Seite **as-c-es**, so dass der Schluss des Quintenzirkels durch die enharmonische Verwechselung in beiden Fällen beinahe erreicht ist; ebendaselbst IV **gis-his-dis** und **as-c-es**, letzteres aber nur als Neben-Dreiklang, **es-ges-b** als Durchgangs-Accord; in Beethoven's ganzer Cmoll-Symphonie **a cis e, e gis h d, fis a cis** und **ges b des, ces es ges,** in der Adur-Symphonie I **gis-his-dis** und **des-f-as**, in der neunten Symphonie I **e-gis-h** als Oberdominante und **fes-as-ces**, geschrieben **e-gis-h**, ebenda IV **dis-fis-ais**, geschrieben es-ges-b, und **ces-es-ges**, in Liszt's Hmoll-Sonate **dis-fisis-ais, ais-cisis-eis, eis-gisis-his,** geschrieben **f a c,** und **as-ces-es, fes-**

as-ces, in Wagner's Tannhäuser (ohne die Nachträge) eis-gisis-his-dis und bb-des-fes, fes-ases-ces.

Die Mühe ist hier viel geringer, und eine, wenn auch nur allgemeine Feststellung des Modulationskreises dennoch gewonnen. (Es ergiebt sich schon hieraus, dass zwischen dem Stile Mozart's und Beethoven's zwar bedeutende Unterschiede, aber kein Gegensatz besteht, wie zwischen dem Mozart's und Bach's.)

In Bezug auf die Aneinanderreihung selbständiger Sätze giebt es gar keine nothwendigen, im Wesen der Musik begründeten Schranken. Doch halten sich alle Meister an die Dominant- und Mediant-Verwandtschaften. Ausnahmen sind verschwindend selten, z. B. Haydn's Esdur-Sonate mit dem Adagio in E (Fes), Beethoven's Cismoll-Quartett mit dem zweiten Satz in D.

Wir kommen jetzt zu der zweiten Frage: Welches ist das numerische Verhalten der verschiedenen Arten der Modulation in der Anwendung der Meister?

Die Partituren dieser antworten:

Bei Bach, Mozart, Beethoven herrscht die regelmässige Modulation vor, und innerhalb dieser die mit Dominant-Septimen-Accord, an dessen Stelle häufig der verminderte Dreiklang tritt, letzteres besonders bei Mozart.

Trugfortschreitung ist häufig, Enharmonik selten.

Bei Bach und Mozart sind eigentliche Dreiklangs-Fortschreitungen selten, ergeben sich — besonders bei ersterem — zuweilen zufällig aus der Stimmführung (wie im strengen Satz), bei Beethoven sind sie weniger selten und jedesmal von tiefgreifender Wirkung. Bei Schubert sind sie häufig. (§ 20.)

Die neueren Meister machen von Trugfortschreitung und Dreiklangs-Fortschreitung mehr Gebrauch.

Während in dem oben gegebenen Mozart'schen und Beethoven'schen Beispiele die regelmässigen Modulationen das entschiedenste Uebergewicht zeigen, bei ersterem 42 gegen 17, bei letzterem 77 gegen 36, dominirt in dem Wagner'schen Beispiel Trug- und Dreiklangs-Fortschreitung, welche beide die Tonartgrenze durchbrechen,

und zwar verhalten sie sich zu den gewöhnlichen Modulationen wie 127 zu 83. Und dieses Verhältniss ist in der modernen Musik in der That das regelmässige. Denn da das System der Tonart durch Bach, Haydn, Mozart, Beethoven und einzelne ihrer Zeitgenossen und Nachfolger zu vollendeten und unübertrefflichen Kunstwerken ausgebeutet ist, muss die Musik neue Wege, über die geschlossene Tonart hinaus, auffinden, wenn sie sich nicht mit schwächerer Copie begnügen will.

In Bach's Passions-Musik, Theil I, finden sich:

Regelmässige Modulationen	
mit Dominant-Accord	280
„ vermindertem Dreiklang	40
„ vermindertem Septimen-Accord	48
„ anderen dissonirenden Haupt-Accorden	4
„ übermässigen Sext- und anderen Misch-Accorden	25
Trugfortschreitungen	57
Dreiklangs-Fortschreitungen	20
Wechsel des Tongeschlechts	11
Abgesondert sind hier diejenigen Dreiklangs-Fortschreitungen zu zählen, welche beim Wechsel der Musikstücke durch den Gebrauch des Dur- statt Moll-Schlussaccordes (§ 6) entstehen	10

In Mozart's Don Juan, Akt I (ohne die nachcomponirten Nummern), finden sich:

Regelmässige Modulationen	
mit Dominant-Accord	147
„ vermindertem Dreiklang	9
„ vermindertem Septimen-Accord	37
„ anderen dissonirenden Haupt-Accorden	6
„ Misch-Accorden	22
Trugfortschreitungen	54
Dreiklangs-Fortschreitungen	6
Wechsel des Tongeschlechts	21

In Beethoven's Ddur-Messe finden sich:

Regelmässige Modulationen	
mit Dominant-Accord	264
„ vermindertem Dreiklang	16
„ vermindertem Septimen-Accord	26
„ anderen dissonirenden Haupt-Accorden	23
„ Misch-Accorden	14
Trugfortschreitungen	73
Dreiklangs-Fortschreitungen	78
Wechsel des Tongeschlechts	29

In Wagner's Tannhäuser, Akt III, finden sich:

Regelmässige Modulationen	
mit Dominant-Accord.	93
„ vermindertem Dreiklang	8
„ vermindertem Septimen Accord	34
„ anderen dissonirenden Haupt-Accorden	1
„ Misch-Accorden	40
Trugfortschreitungen	146
Dreiklangs-Fortschreitungen	112
Wechsel des Tongeschlechts	11

Ein absolutes Mafs kann hieran nicht gegeben sein, denn man muss immer noch die Länge des gewählten Theiles berücksichtigen, und zwar nach Taktzahl oder Dauer. Der erste Theil von Bach's Passions-Musik dauert etwa 1½ Stunde, der erste Akt des Don Juan 1 Stunde, Beethoven's Ddur-Messe 1½—2 Stunden, der dritte Akt des Tannhäuser ½ — ¾ Stunde.

---

§ 30.

Modulation als Ausdrucksmittel.

Unter den musikalischen Ausdrucksmitteln sind offenbar die des Rhythmus und des Tempos die am schnellsten und allgemeinsten wirkenden. Insofern die Melodie hiermit das tonische Element verbindet, steigert sie die Ausdrucksfähigkeit der Musik. Die Einfachheit oder Mannigfaltigkeit bis Künstlichkeit einer Melodie hängt aber

wesentlich von der näheren oder ferneren Verwandtschaft der zu Grunde liegenden Accorde ab. Die Harmonie hat also an dem Ausdrucksvermögen der blossen Melodie bereits einigen Antheil. Tritt die Harmonie in reale Wirksamkeit, sei es mit der Melodie verbunden, sei es selbständig, so steigert sie das musikalische Ausdrucksvermögen abermals, und zwar auf das Höchste, wenn sie die ihr naheliegende Verbindung mit der Macht des Colorits eingeht. Ausbildung der Harmonik und des Colorits sind nun die Eigenschaften, durch welche der moderne Musiker sich von den älteren unterscheidet, welche mithin der Musik das Gepräge des „Modernen" geben. — — —

Da nun aber die Instrumental-Musik an sich nur zum Ausdruck bringen kann, was vor der sinnlichen Vorstellung, oder doch wenigstens ausserhalb ihres Kreises liegt, so ist es schwer, wenn nicht unmöglich, im einzelnen Falle den Gegenstand ihres Ausdruckes allgemeingültig zu bezeichnen. Man kann annehmen, dass der Eindruck eines Musikstückes auf zwei Individuen ganz der nämliche ist; aber beim Uebergang zur Vorstellung und zum Begriff, behufs Mittheilung dieses Eindrucks, wird die individuelle Verschiedenheit der Auffassung, und zwar leicht bis zum Gegensatz, hervortreten. So bestimmt der musikalische Eindruck ausserhalb der Vorstellung sich geltend macht, so unbestimmt erscheint er, sobald er Vorstellung oder Begriff werden soll.

Nun ist aber der bei weitem grösste Theil aller Musik — wenn man die unkünstlerischen Gattungen der blossen Schul-, der ordinären Tanz-, Salon- und Mode-Musik abrechnet, — nicht reine Instrumental-, sondern Vocal- oder verbundene Vocal- und Instrumental-Musik. Das Wort, als Medium der Vorstellung, verlangt nach der Ergänzung durch den Ton aus der Tiefe des vorstellungfreien Gemüthes. Dieses verlangt ebenso nach dem Worte, um zum Bewusstsein zu gelangen. So ist denn die Musik immer vorherrschend Gesangs-Musik gewesen, und hat sich aus dem rein Instrumentalen immer zur Verbindung mit dem Worte zurückgesehnt.

Durch das Wort, die Vorstellung, aber gewinnt der schwankende, unbestimmte musikalische Ausdruck zweifellose Bestimmtheit.

Es ergiebt sich hieraus, dass wir die Ausdrucksfähigkeit auch

der Modulation am besten in der Verbindung mit der Vorstellung (sei es in Wort oder Bild) beobachten, und erst von hier aus auf die reine Instrumental-Musik Schlüsse machen.

Die musikalische Darstellung von Gemüthszuständen, die über das Gewöhnliche nicht hinausgehen, bedarf natürlich auch keiner aussergewöhnlichen Modulation, wird aber doch heute mehr Modulation in Anspruch nehmen als früher, wo Modulation überhaupt noch nicht so „gewöhnlich" war wie jetzt.

Wo aber das Gemüthsleben die alltäglichen Geleise verlässt, da finden wir auch schon bei älteren Meistern die Modulation in ausgiebigem Gebrauch. Bereits angeführt sind die hehren Beispiele urdeutscher Gemüthskraft in Bach's: „Eröffne den feurigen Abgrund der Hölle!" der Matthäus-Passion, und desselben „et expecto resurrectionem mortuorum" der Hmoll-Messe. Im ersten Falle gestattet die „**Innigkeit**" des Verhältnisses zwischen christlicher Gemeinde und Gott im protestantischen Glaubensbekenntnisse eine Steigerung der Empfindung bis zum wüthenden Hass und Rachedurst gegen den Mörder des Erlösers. Der gewaltige Aufbau des Vordersatzes: „Sind Blitze und Donner in Wolken verschwunden?", der plötzliche Abbruch der Frage, die Generalpause mit Fermate tragen zum Ausdruck das Ihrige bei, die höchste Gewalt aber verleiht ihm erst die Modulation. Diese nämlich täuscht hier die Erwartung von **G**dur, indem sie einen halben Ton tiefer das entlegene **Fis**dur, als Dominante von hmoll, ergreift, und dadurch, in Verbindung mit der Vorstellung der Situation, unterstützt von der Macht des Rhythmus und der Klangsteigerung, den Ausdruck hülfloser Verzweiflung gegenüber dem unerhörtesten Frevel, dem Inbegriff aller Sünde im Verrath des Menschensohnes, erreicht.

In der Messe schliesst die „**Heiligkeit**" des katholischen Bekenntnisses eine derartige Hingebung des Gemüthes aus, aber Bach's unermesslicher Künstlergeist ist musikalisch dieser ihm persönlich fremden Anschauungsweise so vollkommen gerecht geworden, dass er hier wieder in der enharmonischen Modulation (S. 123, Nr. 307) den treffendsten Ausdruck für die Wunderschauer des Gemüthes bei der Vorstellung „der Auferstehung der Todten" zu finden wusste.

An ähnlichen Zügen besitzt Bach's, durch rein aesthetische

Betrachtung nie zu erschöpfende Kunst Reichthümer, die aufzusuchen und auszulegen wir nie ermüden sollen.

Dass Gluck's kühne Hand im Dienste des Dramas zu ähnlichen Ausdrucksmitteln gegriffen hat, ist selbstverständlich. Doch sind auch bei ihm, dem musikalischen Staudpunkte seiner Zeit gemäss, die anderen Ausdrucksmittel der Tonkunst weit mehr in Gebrauch.

Durch die Befreiung der Rhythmik von dem hörbaren Metrum (Taktschlag im Orchester), mit welcher die Epoche Haydn-Mozart sich einführte, wurde das allgemeine Interesse zunächst mehr auf die Form und rhythmische Construction, als auf die Harmonik gelenkt. Doch wurde diese, um die Uebereinstimmung mit der Construction herzustellen, in vollkommenerer Weise systematisirt, nicht ohne Einfluss der neuen Lehre Rameau's, welcher, die bisherige Anschauung umstossend, den Beweis führte, dass die Melodie auf der Harmonie beruhe.

Daher sind denn in Haydn's und Mozart's Werken die entlegeneren Modulationen nicht gerade häufig, aber doch systematisch begründet, und jederzeit zu erwarten, wovon ja auch zahlreiche Beispiele des ersten Theiles unserer Abhandlung Zeugniss ablegen.

Drei bereits angeführte Stellen sind es besonders, mit welchen Mozart die moderne Modulation berührt: die Dreiklangs-Fortschreitung Adur Cdur (eigentlich Oberdominante Ddur, Unterdominante Gdur) in „Belmonte und Constanze“ (siehe hier Nr. 413), welche sowohl dem fremdartigen Charakter eines alten ausländischen Volksliedes, als auch der schwankenden Haltlosigkeit des feigen Pedrillo Rechnung trägt; — der Uebergang nach fismoll in der vierhändigen Fmoll-Fantasie (Nr. 578), dessen Ausdruck, als rein instrumental, sich begrifflicher Bestimmtheit entzieht; — endlich die berühmte Modulation beim Auftritt des Ottavio und der Donna Anna im Sextett des Don Juan (Nr. 282), welche fast schon blosse Dreiklangs-Fortschreitung ist: hier wechselt eine lasciv-komische Scene plötzlich mit einer tiefmelancholischen, die Verirrungen niedriger Gesinnung machen dem Zwiegespräche durch Wissen und Leiden geläuterter Seelen Platz, ein vornehmes Pianissimo von Trompeten und Pauken verbindet die ebenfalls ins Moderne weisende Coloristik mit dem feierlichen Uebergang von Bdur nach Ddur.

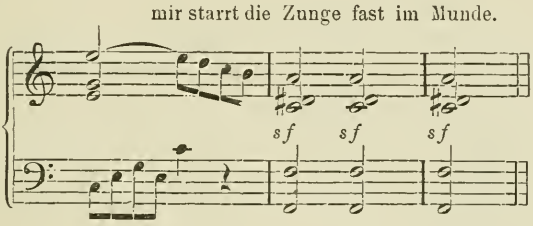
Aber auch sonst finden wir bei Mozart nicht selten charakte-

ristische Modulationen, wenn auch das Rhythmisch-Melodische in seinem Stil durchaus überwiegt.

Ein schönes Beispiel aus „Idomeneo“ haben wir schon unter „Parallelismen“, Nr. 372, gegeben.

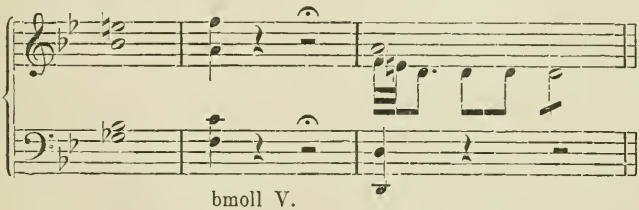
Ueber mehrere charakteristische Uebergänge der „Entführung“ hat Mozart sich brieflich selbst ausgesprochen. Andere finden wir besonders in der musikalischen Ausführung des Osmin, dessen plumper Hass und tölpische Tücke überall in der Musik entsprechende Anklänge findet. In diesem Sinne erscheint besonders wirksam der Ausdruck verblüfftester Starrheit, der dem letzten Wuthausbruch des Osmin vorangeht, in dem Accorde **f a c dis** nach Cdur:

713.



Nicht weniger charakteristisch erscheint in der etwas heiklen Scene, wo Belmonte und Pedrillo die Treue ihrer Mädchen zu bezweifeln wagten, und nach allgemeiner Verstimmung Blondchen zuerst ihrer Entrüstung Worte zu leihen vermag, der Eintritt von dmoll unmittelbar nach der Dominante von bmoll.

714.



Fdur und dmoll sind zwar einander sehr naheliegende Accorde, da aber hier der vorhergehende Satz das Ohr durchaas an die Verwandtschaft von bmoll gewöhnt hat, frappiert der Eintritt von dmoll ungemein.

Nicht minder ausdrucksvoll sind die bereits gegebenen Uebergänge aus „Don Juan", Nr. 125, 207, besonders der Geisterscene, Nr. 214, 250, aus dem „Requiem" Nr. 143, 8 Seite 59, Nr. 337 u. a., von denen ein Schluss auf rein instrumentale, wie Nr. 80, 120, 150, 168, 222, 351 u. a. ohne Zweifel gestattet ist.

Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten" sind, besonders in ihren zahlreichen Naturbildern, reich an charakteristischen Modulationen.

Bei Beethoven gewinnt das harmonische Element mehr und mehr Raum und Bedeutung. Es hat sich seitdem kein Gebiet der Modulation erschlossen, auf welchem er nicht schon mit genialem Gelingen sich bethätigt hätte. Wenn er auch, von allen grossen Meistern, die verhältnissmässig geringste Zahl von Vocalwerken geschaffen hat, so sind diese doch gerade auf dem Gebiete der Modulation von grosser Bedeutung. Die hervorragendsten sind: Fidelio, die zweite Messe, der Schlusssatz der neunten Symphonie.

Das Studium der in diesen enthaltenen Modulationen und ihre Zusammenstellung kann hier dem Leser um so mehr überlassen bleiben, als dieselben ja in der Gegenwart das vorherrschende Interesse in Anspruch nehmen und als allgemein bekannt zu betrachten sind, das ganze vorliegende Werk aber sich vorzugsweise mit der Modulationskunst Beethoven's beschäftigt.

Noch modulationsreicher als Beethoven ist Schubert, wenn er auch in der Instrumental-Musik die systematische Folgerichtigkeit seines grossen Vorbildes oft vermissen lässt. Er geht mit dem gesammten Reichthume moderner Harmonik bereits verschwenderisch um, während Weber, der mit ihm gleichsam die Nebensonnen Beethoven's bildet*), ebenfalls reich an wirksamer Harmonik, aber viel haushälterischer ist.

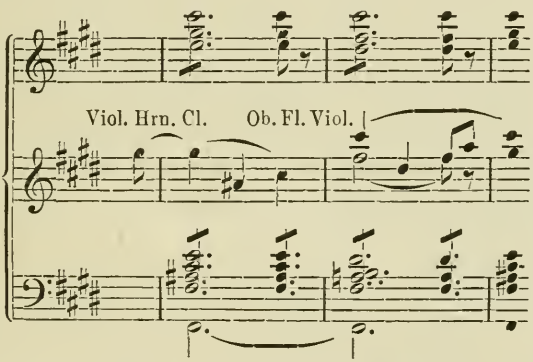
Von den unzähligen Beispielen ausdrucksvoller Modulation im Schubert'schen Liede wurden bereits gegeben: Nr. 29, 30, 34, 128, 140, 141, 281, 290, 359, 431, 439, 464, 469, 526, 559.

Mendelssohn und Schumann waren zu sehr an ihre classischen Vorbilder gebunden, um über glückliche Einzelheiten auf diesem Gebiete hinauszukommen. Die Meister der modernen dramatischen

*) Vgl. des Verf. Geschichte der Musik. Sechs Vorträge. Berlin. Carl Habel.

Musik haben die Modulation als Ausdrucksmittel bis an ihre äussersten Grenzen geführt. Wagner's ächt deutsches Riesenwerk: der Ring des Nibelungen, sowie sein „religiöses" Drama: Parsifal geben davon das letzte staunenerregende Zeugniss. Ueberhaupt ist in dieses Meisters Händen die Musik ganz und gar „Ausdruck" geworden, daher Beispiele für unseren Gegenstand bei ihm unzählig. Hier nur noch ein einziges, weil es den im ersten Theile etwas zu kurz gekommenen Nonen-Accord betrifft. In dem zum Tannhäuser in der Periode des Nibelungenringes nachcomponirten Venusberg finden wir als Ausdruck wohlig weicher Liebeswonne folgende Trugfortschreitung von Nonen-Accorden:

715.



Unter den Wagner vorangehenden Meistern der modernen Oper darf nicht unerwähnt bleiben: Auber, der grosse französische Musiker, welcher im Komischen wie im Tragischen eine seltene Unmittelbarkeit des Ausdrucks vielfach bewährt hat.

Ihm folgte Meierbeer, dem das gründliche Studium des Beethoven'schen Orchester-Satzes gewähltere und gesättigteres Colorit gewährte.

Charaktere hinzustellen gelang ihm zwar ebenso wenig, wie grosse musikalische Formen zu beseelen; dazu war sein Talent nicht gross genug geartet. Seine Opern, so reich sie auch ausgeführt sind, können nicht als Werke aus einem Guss gelten, wie wir dergleichen von Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner haben. Was den Mangel der grossen Conception ersetzt oder doch verdeckt, ist die gleichmässige, auf gediegenstem Wissen beruhende Sorgfalt der Ausführung und die kluge Berechnung der Neigungen des buntscheckigen

Opern-Publikums. Der geläuterte Kunstsinn, so schnellbereit er sich zur Aufnahme Mendelssohn's und Schumann's zeigte, hat daher Meierbeer gegenüber immer eine gewisse Reserve beobachtet. Was diesem aber überall gelang, ist der Einzelausdruck des dramatischen Momentes in wirksamer Verbindung mit der kleinen Musikform.

An harmonischen und modulatorischen Ausdrucksmitteln sind alle seine Partituren sehr reich, und fast immer sind dieselben mit glücklichstem Gelingen angewendet. So in dem grossen Finale des Propheten, um nur einige der wirksamsten Momente herauszuheben, wenn das Volk den Argwohn irdischer Abstammung seines Helden zurückweist, tritt auf einmal nach der Dominante von asmoll der $\frac{6}{4}$ Ddur mit dem rührendsten Ausdruck des Vertrauens ein; ebenso vollkommen malt sich die furchtbare Spannung der Situation, — wenn Johann die Mutter beschwört, indem er sein Leben von ihrer Antwort abhängig macht, — in befremdenden Dreiklangsfolgen.

Ist darauf das Wunder verrichtet und die augenblickliche Spannung gelöst, so wird das Gdur, in welchem die Menge ihr gedankenloses Jubelgeplärre erschallen lässt, plötzlich von der Orgel mit feierlichem Bdur unterbrochen.

Diese Dreiklangsfolge, Gdur Bdur, ist es, welche hier zur Gesammtwirkung das Meiste beiträgt.

Unter den jüngeren Zeitgenossen ist Gounod einmal (Margarethe) Meierbeer am nächsten gekommen, und scheint diesen sogar an natürlicher Melodik übertroffen zu haben.

Das Studium Beethoven's hat auch auf Verdi unverkennbar gewirkt, dessen „Miserere“ und „Ernani-Finale“ z. B. auf Beethoven's Trauermarsch der Asdur-Sonate und Allegretto der Adur-Symphonie zurückzuführen sind.

Allmälig hat der Einfluss Wagner's eine Macht gewonnen, welche sich auch über die letztgenannten wie über alle jüngeren Künstler erstreckt.

Wir stehen hier vor einem unerschöpflichen, vielleicht dem für den Forscher anziehendsten Kunstgebiet, wo sich das psychologische mit dem rein musikalischen Elemente mischt. Nur wenige Namen konnten genannt werden, wo sich so viele Verdienst und Ruhm erworben haben.

Von hier auf die reine Instrumental-Musik zurückschliessen heisst mit der Leuchte des Bewusstseins in das hehre Dunkel der

Vorstellungslosigkeit treten. Schwach ist der Schein des mühsam genährten Lichtes, unermesslich scheint der Raum, den es erhellen soll. Welchem Tiefsinnigen mag es gegeben sein, dort einzudringen?

Die Philosophen der Alten schreiben der Musik naiv Ausdrucksvermögen zu, weil sie sie wesentlich nur als gesungene Musik kannten, und weil sie an ihren Octavgattungen Typen besassen, an denen sie auch in der reinen Instrumental-Musik den Ausdruck der gesungenen Musik wiederfanden, was wir, nach Beseitigung alles Typischen, nur einer bestimmten Melodie gegenüber vermögen, z. B. der „Wacht am Rhein" gegenüber, aus welcher uns die Begeisterung deutsch-nationalen Selbstgefühls auch ohne Worte anspricht.

Das Mittelalter blieb bei der alten Anschauung stehen.

Die neuere Philosophie nahm eine abstrakt logische Richtung. Erst nachdem er diese in der Kritik der reinen Vernunft zu Ende geführt hatte, begann Kant auch Kunst und Leben in die Philosophie einzuführen, worin Schelling ihm mit glänzendem Schriftsteller-Talente folgte. Aber dieser sowohl, wie sein an Systematik überlegener Genosse Hegel, waren unmusikalisch und drangen nicht in die Tiefe dieser Materie. Schopenhauer mag wohl am tiefsten in diese eingedrungen sein. Obwohl musikalisch ununterrichtet, so dass er die alltäglichsten Begriffe verwechselt, und von oberflächlichem Geschmack, so dass er seine Vorliebe für Rossini und Bellini kaum zu verbergen sucht, übte er doch selbst Musik (Flöte), hörte sie mit wirklicher Liebe, und besass unleugbar in hohem Grade philosophischen Tiefsinn, der ihn auf den Untergrund der Erscheinungen führte.

Ein geniales Aperçu über die musikalische Formbildung, sogar mit Notenbeispiel, haben wir ihm zu danken. Die hohe Stellung aber, die er der Musik überhaupt anweist, indem er ihr Verhältniss zum Urgrunde alles Seins bestimmt, hat ihm die Liebe zahlreicher Musiker, unter ihnen keines geringeren als Richard Wagner's gewonnen.

Uebrigens ging es ihm, wie sehr Vielen — unter denen manche Namen von gutem Klang, — dass er nämlich die Musik seiner Jugend für die absolute Musik, die Musik wie sie sein und bleiben soll, nahm, weshalb er Wagner's Neigung nicht zu erwiedern vermochte.

In richtiger Würdigung der Unbestimmtheit des rein musikalischen Ausdrucks, sowie der nichtsdestoweniger bestehenden Anforderung an die Musik, ausdrucksvoll zu sein, hat man, statt der concreten Vorstellungen des Textes, des Bildes, der Bewegung oder der Handlung die abstrakte Vorstellung einer Erläuterung, eines „Programmes“ zu Hülfe genommen, welches der Instrumental-Musik gleiche Bestimmtheit des Ausdrucks geben soll, wie sie der Vocal-Musik eigen ist. Das Programm soll der Phantasie die Richtung auf eine bestimmte Vorstellungsreihe geben, welche dann, während des Hörens sich mit der Musik verbindend, dem Ausdruck derselben die mangelnde Bestimmtheit verleiht. Dass dieses schon mehrfach mit vollkommenem Gelingen versucht worden ist, beweisen Haydn's Vorstellung des Chaos, Beethoven's Pastoral-Symphonie, Mendelssohn's Hebriden-Ouvertüre, Liszt's symphonische Dichtungen, Raff's Leonoren- und Wald-Symphonie, sowie zahlreiche Werke gleicher Tendenz, eigentlich aber alle Opern- und Schauspiel-Ouvertüren, deren Programm in dem Namen des Stückes gegeben ist.

Solche der Phantasie des Hörers gegebene Richtung kommt auch der Modulation zu gute; denn sie ermöglicht die Auffassung und den Genuss von Uebergängen, die, ohne die Motivirung des Programmes, der Kunst entzogen bleiben würden.

Der Leser, der hiermit in das Partiturstudium der Modulation eingeführt ist, möge nun selbständig in den Werken seiner Meister die kunstreichen Wege des Tonart-Wechsels im Einzelnen und im Ganzen verfolgen, und dadurch die hier angedeuteten Studien vollenden. An sich ist dieser Gegenstand unerschöpflich, sowohl durch den Reichthum des bereits Vorhandenen, als auch durch das unaufhörliche Neuschaffen der Talente.

---

§ 31.

Anhang.

Um irriger Auffassung vorzubeugen, soll hier noch bemerkt werden, dass der allgemeine Gebrauch des Wortes „Wechsel-Dominante“ in harmonischer und constructiver Beziehung sich nicht in allen Fällen vollständig deckt.

In harmonischer Beziehung nennt man nämlich solche Accorde Wechsel-Dominant-Accorde, welche, an sich betrachtet, der Dominante der Dominante angehören, im Zusammenhang aber den Kreis der Haupt-Tonart nicht verlassen. (Nr. 200, § 17, Nr. 309 — 317.)

In der Formenlehre aber versteht man unter Wechsel-Dominante die Tonart oder den Accord der Dominante der Dominante, ersteres z. B. in Nr. 601, 604, 606, 612, letzteres in Nr. 600, 615, 616, 634. Vgl. S. 242.

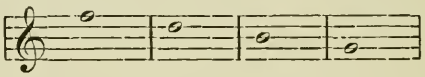
Ausser den S. 157 angeführten mögen noch folgende Nummern als Beispiele für die wichtige Modulationsform des Parallelismus dienen, deren einige zu diesem Zwecke aus ihrem Originale zu ergänzen sind: 174, 411, 412, 413, 415, 439, 464, 475, 551, 553, 576.

Die Beispiele zum „Vermittelungssatze“ und zur Durchführung sind, der Raumersparniss halber, in gedrängtem harmonischen Auszuge gegeben, verlangen also den Gebrauch des Originals. Gehört dieses dem Orchestersatze an, so ist, dem Gebrauche älterer Klavier-Auszüge gegenüber, hier eine Warnung auszusprechen, wenn sie auch nicht unseren Gegenstand selbst, sondern nur die allgemeine Unverletzlichkeit des Kunstwerkes betrifft:

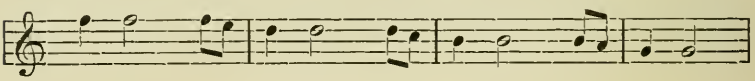
Das der Instrmental-Musik ohnehin innewohnende Princip der Bewegung, sowie die Klangarmuth der älteren Klaviere, hatte eine allgemeine Scheu vor grösseren Tonlängen hervorgerufen, die sogar auf Meister wie Bach und Mozart nicht ohne Einfluss geblieben war. In älteren Arrangements für Klavier hat diese Scheu zuweilen zu äusserst geschmacklosen Verunstaltungen geführt, wofür hier als abschreckende Beispiele angeführt werden mögen:

Der Anfang der Coriolan-Ouvertüre: ,

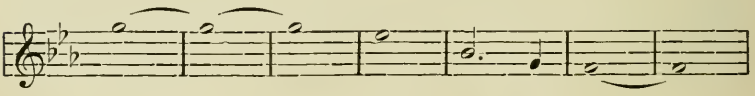
die Ueberleitung der C dur-Symphonie, in welcher die vier Ganzen

716. 

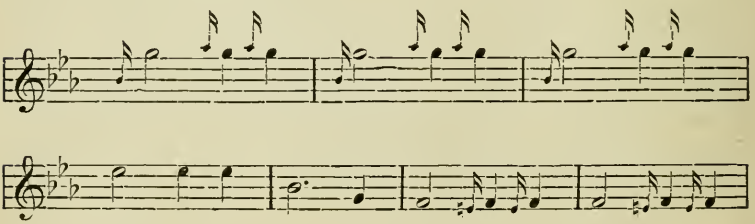
verunstaltet sind in:



und als lächerlichstes die Verarbeitung des herrlichen Clarinettsolo's der Freischütz-Ouvertüre, dessen langgehaltene Töne:



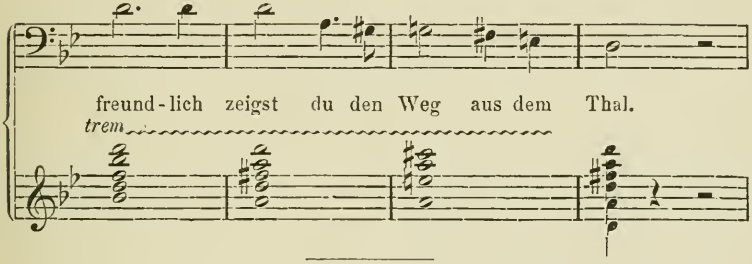
in einem alten Klavier-Auszug folgende Missgestalt angenommen haben:



Leider werden solche Missbräuche verewigt, wenn Verleger alte Klavier-Auszüge, nachdem sie honorarfreies „Nationaleigenthum“ geworden sind, ohne vorherigen Vergleich mit der Original-Partitur wieder abdrucken.

Nr. 502 ist nach der Original-Partitur so zu lesen:

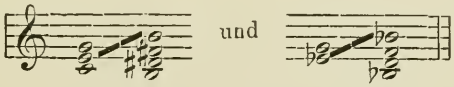
717. Wagner. Tannhäuser



Ueber die Quint- und Terz-Verwandtschaft (Dominanten- und Medianten-Modulation) vergl. hier Seite 288 — 289, sowie „strengen Satz“ und „Formenlehre“.

Die Terz-Verwandtschaft ist näher zwischen Grundton und Oberterz, weil diese bereits im Accorde enthalten, als zwischen Grundton und Unterterz, weil erst in der Tonart begründet.

Es giebt aber auch Quint-Verwandtschaften der Terztöne, wie



Letzterer Fall kann unter Umständen auch als Terz-Verwandtschaft des Quinttones aufgefasst werden. Doch greift diese Anmerkung bereits in das abstrakt logische Studium über.

Index.

Abwärts, 128.
Accordbildung, 80.
Aufwärts, 128.
Ausdruck, 335 ff.
Auber, 341.

Bach, 220, 283, 333, Beispiele No. 58, 146, 147, 154, 155, 169, 170, 171, 173, 193, 209, 231, 232, 236, 238, 253, 264, 265, 267, 268, 269, 306, 307, 323, 348, 417, 424, 455, 474, 501, 528, 535, 556, 589, 650 bis 654, 664 bis 667.
Bach, Friedemann, 288.
Bass, chromatischer, 273 ff.
Beethoven, 42, 66, 81, 149, 193, 288, 315, 333, 340, 346, Beisp. No. 3, 6, 9, 12, 15, 16, 17, 24, 32, 33, 39, 42, 43, 46, 48, 61, 77, 81, 89, 91, 94, 109, 116, 118, 121, 129, 135, 144, 145, 148, 158, 159, 160, 161, 164, 166, 175, 180, 191, 194, 195, 196, 206, 208, 215, 219, 220, 223, 229, 230, 233, 248, 256, 272, 273, 275, 276, 279, 280, 283, 284, 285, 287, 293, 294, 300, 301, 302, 309, 310, 311, 315, 319, 320, 321, 322, 326, 327, 328, 330 bis 335, 338, 340, 342, 344 bis 347, 349, 352 bis 355, 357, 358, 361, 367, 369, 370, 374, 376, 381, 385, 386, 400, 401, 402, 404, 408, 411, 412, 429, 441, 442, 444, 450, 457, 458, 475, 476, 480, 481, 490, 491, 492, 510, 536, 537, 539, 541, 543, 545, 548, 551, 552, 557, 558, 562 bis 565, 567 bis 574, 579, 581, 583, 584, 586, 588, 590, 591, 592, 599, 600, 605 bis 612, 615, 616, 617, 619, 625 bis 633, 637, 641 bis 648, 659, 660, 661, 686, 704 bis 712, 715.
Berlioz, 121.

Chromatisch, 194 u. ff., 273 ff.
Chopin, 151, Beisp. No. 261, 451, 540.
Componisten, Neue, 51, 262.
Construction, 282 ff.
Cramer, Beisp. No. 454, 496.

Dehn, 80.
Dissonanz, 73.
Dominantdreiklang, 73.
Dominant-Septimenaccord, 2 ff.
Dreiklang, verminderter, 78 f. — Dreiklangs-Fortschreitungen 157 ff., 318 f. — übermässiger Dreiklang 282.
Dur, 63, 242 ff.
Durchgang, 27, 117 f., 129, 195, 253.

Enharmonik, 20, 21, 93, 118 ff.

Feststellung der Tonart, 207.

Gegenbewegung, 281.
Gehör, 202, 307.
Gluck, 338, 341, Beisp. No. 304, 554.
Gounod, 342.

Harmonielehre, 75, 105, 153, 178, 223.
Händel, 220.
Hauptmann, 66.
Haydn, 220, 288, 340, 344, Beispiele No. 274, 278, 435, 596.

Kiel, 196, Beisp No 303, 516.
Kirchentonart, 197.

Lassus, 62.
Leitton, 61, 195.
Liszt, 51, 344, Beispiele No. 26, 49, 257, 258, 324, 341, 364, 421, 466, 518, 522, 555, 582, 635, 636.
Logarithmen, Opelt's, 122, 125 f., 225, 295 ff.

Mathematische Modulation, 294 ff.
Mediante, 200, 260 ff., 303.
Mendelssohn, 340 ff, Beisp. No. 63, 263, 371, 409, 415, 499.
Methodisch, 80.
Meyerbeer, 341, Beisp. No. 368, 414, 520, 576.
Mischaccord, 65, 105 ff.
Modulationskreis, 332.
Modulationssatz, 203, 207 ff.
Moll, 62, 250 ff.
Mozart, 6, 42, 62, 210, 220, 229, 288, 315, 333, Beisp. No. 5, 23, 26, 55, 56, 59, 75, 76, 80, 86, 93, 99, 107, 120, 125, 142, 143, 148, 149, 150, 156, 157, 165, 167, 168, 172, 176, 177, 190, 202 bis 205, 207, 210 bis 214, 222, 224, 239, 250, 282, 298, 299, 308, 314, 337, 351, 363, 365, 372, 373, 384, 389 bis 391, 413, 445, 456, 461, 484, 498, 549, 550, 566, 578, 580, 585, 587, 593 bis 595, 601 bis 604, 614, 621 bis 623, 638 bis 640, 655 bis 657, 672 bis 684, 687 bis 703, 713, 714.

Nebenaccord, 65, 105 ff., 198.
Nonenaccord, 75.

Oberdominante, 53.
Opelt, 128, 295 ff.
Oper, 265.
Orgelpunkt, 210.

Palestrina, 62, 207, 290, Beisp. No. 387.
Parallel, 28, 200, 288, 299.
Parallelismus, 152 ff., 182, 185, 345.
Praxis u. math. Th., 305.

Quartenzirkel, 2 ff., 95 ff., 132 ff., 209, 305.
Quintenzirkel, 3 ff., 83 ff., 140 ff., 208, 305.

Raff, 344.
Rameau, 80, 200, 308.
Regel, regelmässig, 318 ff.
Rellstab, 49.
Rubinstein, 66, Beisp. No. 153, 259, 260.

Schopenhauer, 343.
Schubert, 42, 70, 148, 190, 229, 340, Beisp. No. 20, 25, 29, 30, 34, 38, 40, 44, 65, 69, 73, 123, 128, 133, 134, 140, 141, 197, 198, 216, 277, 281, 286, 288, 289, 290, 296, 316, 325, 329, 339, 343, 359, 362, 375, 377, 398, 406, 426, 431, 432, 436, 438, 439, 446, 448, 462, 464, 469, 504, 526, 527, 542, 544, 546, 547, 553, 559, 560.
Schumann, 340 ff., Beisp. No 13, 14, 27, 62, 105, 110, 174, 192, 235, 295, 336, 422.
Septimenaccord, verminderter, 282.

Sextaccord, übermässiger, 109 ff.
Sonate, 175, 242 ff.
Stimmführung, 161, 273 ff.

Talente, 344.
Terz, 183, Verwandlung von Quinte in Terz, 303.
Tetrachord, 62.
Tonart, 162.
Tongeschlecht, 13, 147, 318.
Trugfortschreitung 82, 128, 318.

Verdi, 342.
Verwandt, Terz-, 200.
Vocalsatz, 201 f.
Vorhalt, 49.

Wagner, 75, 151, 190, 207, 289, 291, 333, 342, Beisp. No. 4, 7, 22, 35, 49, 98, 104, 163, 234, 257, 317, 356, 360, 366, 388, 394, 395, 397, 407, 416, 425, 473, 483, 486, 491, 502, 505, 513, 538, 561, 575, 577, 634, 649, 663, 668, 715, 717.
Weber, 340, 346, Beisp. No. 305, 318.
Weber, Gottfried, 80.
Wechseldominante, 6, 345.

Zarlino, 200.

Druckfehler-Berichtigungen.

Seite 48, No. 125, Takt 1, Bass: berichtige nach No. 308.
„ 75, oben: streiche „Quintenzirkel".
„ 87, Zeile 5: statt vorhandenen lies verbundenen.
„ 91, No. 218, Takt 2: statt gis h d lies d gis d.
„ 92, „ 222, „ 4: statt der ganzen lies eine halbe Note.
„ 109, unten: nach „Gebrauch" füge hinzu: „Dasselbe gilt von den Umkehrungen mit der verminderten Terz.
„ 122, Zeile 9: statt 1/6 lies 1/5.
„ 124, „ 6 von unten: statt 1:3 lies 2:3.
„ 124, „ 1 „ „ nach „Organe" setze Komma.
„ 126, „ 11 „ „ statt ergiebt lies ergeben.
„ 146, oben: statt B-dur- lies Es-dur-.
„ 196, No. 516: statt op. 90 lies op. 80.
„ 200, Zeile 9 von unten: streiche 530.
„ 235, No. 578, Takt 3, Bass, erste Note: statt as:a?

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm), Berlin SW., Schönebergerstr. 17a.

LIBRARY
FEB 23 1994
UNIVERSITY OF TORONTO

p. 12 Modulation etc
in larger movement

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 01 04 01 020 1